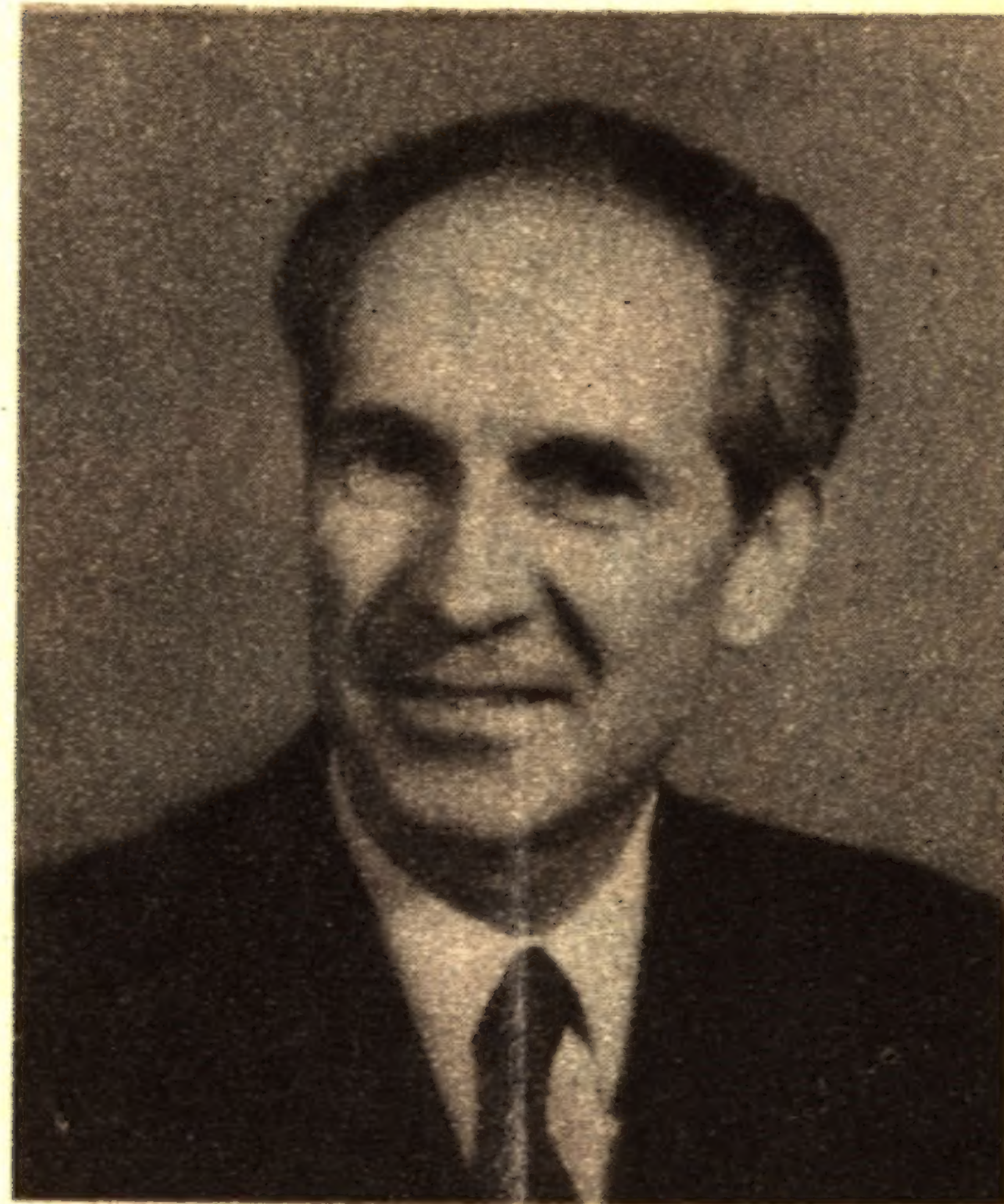
jean guichard-meili





Lei 4

editura minerva

«E vorba să distrugi o vrajă, să sfărîmi anumite bariere... Intr-un cuvînt, să redai arta celor cărora le e destinată, adică întregii lumi. Pentru asta nu-i de ajuns să înlături faimoasa distincţie dintre artele majore şi cele minore... E necesar să admiţi existenţa formelor artei oriunde s-ar naşte ele şi oricît ar fi de modeste.»

JEAN GUICHARD-MEILI

«Nu cunosc carte mai captivantă şi mai stimulatorie.»

JEAN GRENIER

1038

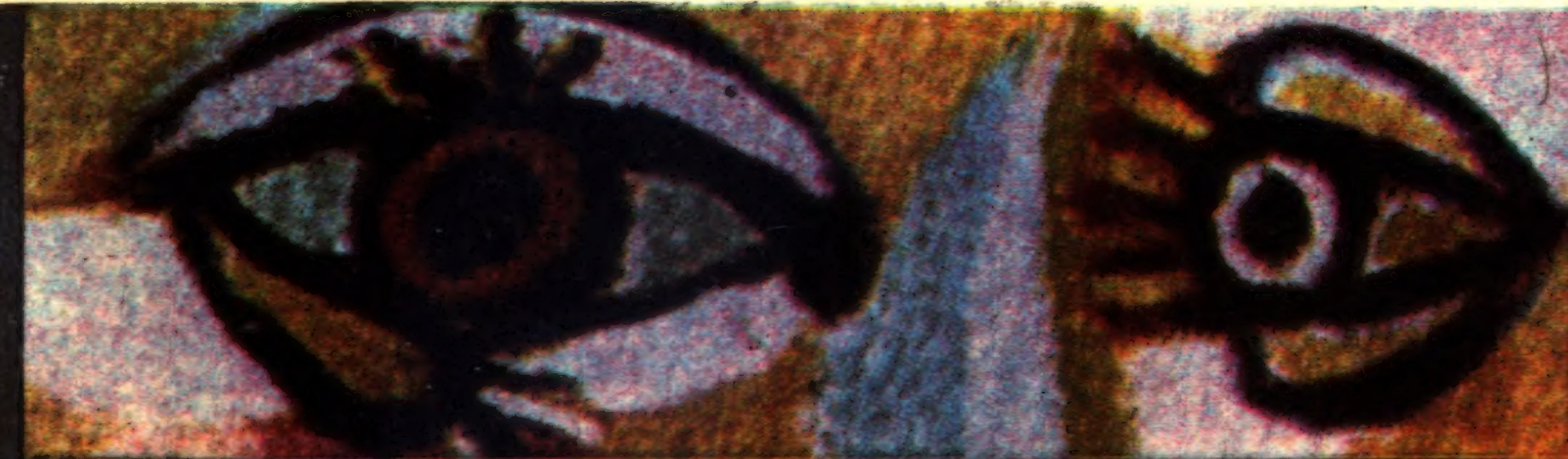
jean guichard-meili

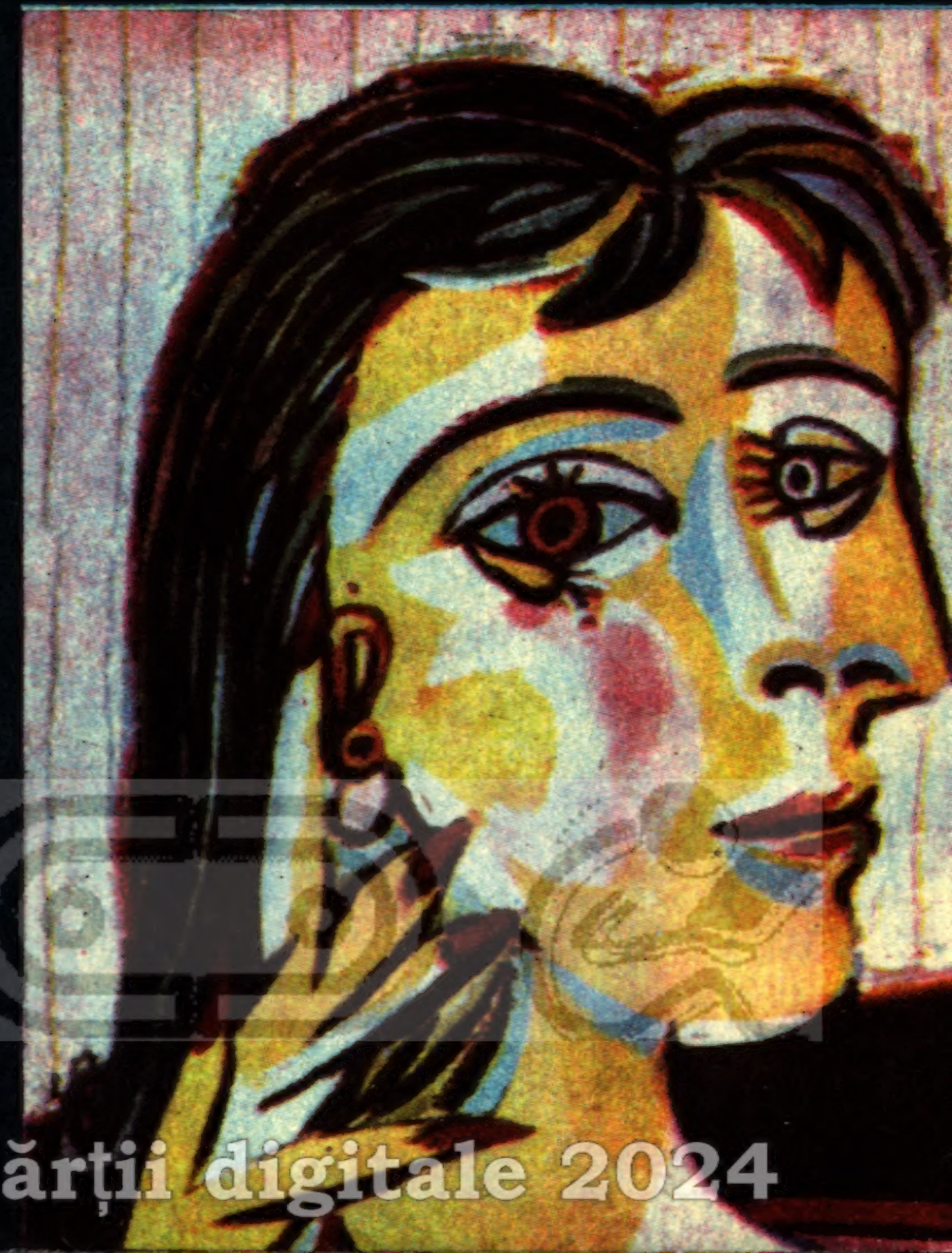




jean guichard-meili

să privim pictura





Ilustrația copertei : Georgeta Pusztai,
cu o reproducere după
Portretul Dorei Maar (fragment) de Picasso.

jean guichard-meili

să privim pictura

TRADUCERE ŞI PREFAŢĂ DE
ILEANA ŞOLDEA

BIBLIOTECA PENTRU TOŢI • 1980
EDITURA MINERVA • BUCUREŞTI

JEAN GUICHARD-MEILI
REGARDER LA PEINTURE

Menționăm că, în vederea publicării acestei lucrări în versiune românească, autorul și-a revăzut textul, introducînd unele date noi față de ediția din 1960.

PREFAȚĂ

„Nu înțeleg engleza — spunea Picasso — și totuși engleza există !" Parafrazîndu-l, am putea spune că destui oameni nu înțeleg pictura (arta în general), și totuși pictura, arta în general există. Picasso mai remarca, de asemenea, că : „Puțini oameni înțeleg ceva din artă, și nu oricui îi este dat să fie sensibil la pictură".

Din cele mai vechi epoci (chiar de pe vremea cînd trăia în grote), omul a dorit să lase în urma lui un semn al trecerii sale prin timp, crezînd că în acest mod ar putea supraviețui nimicniciei unei existențe ce se pierde în neant. Și ca un mijloc de comunicare între oameni, mesaj artistic, păstrătoare a tuturor creațiilor naturii, sau „supremă delectare" (cum o considera Poussin), arta a constituit dintotdeauna, pentru mulți, un mare semn de întrebare. Pentru că relațiile dintre creator și cei cărora el li se adresează au fost extrem de complexe de-a lungul mileniilor. Între artist și public a existat aproape totdeauna un fel de barieră — mai mult sau mai puțin reală — iar cel care ar fi trebuit s-o înlăture — așa-numitul critic de artă — intermediarul — nu s-a dovedit a fi fost întotdeauna la înălțimea nobilei sale misiuni. Ba uneori a încurcat și mai mult lucrurile, chiar acolo unde, de fapt, ar fi trebuit să le limpezească.

Să ne întoarcem în antichitate și să ne aducem aminte de Apelles, căruia un cizmar i-a criticat modul cum erau reprezentate legăturile sandalelor într-un tablou. După ce a remarcat că Apelles făcuse corectura necesară, cizmarul acela a crezut că-și

poate bate joc de artist. Dar pictorul l-a pus la punct „spunînd că cizmarul nu trebuie să-şi dea cu părere mai sus de încălţăminte“.[1]

Apelles însă i-a înfruntat chiar şi pe regi : cînd, în Efes, Alexandru cel Mare n-a apreciat la justa lui valoare portretul pe care i-l făcuse, iar un cal — care se afla şi el în faţa tabloului — a nechezat spre calul din pictură, Apelles a spus : „O, rege (...), acest cal pare mai priceput în artă decît tine“.[2]

Victor Ieronim Stoichiţă — citîndu-l, în excelenta introducere la albumul Leonardo[3], pe Vasari care, în *Vieţile* sale, menţiona „cît de mult îl jignise (artistul) pe Dumnezeu şi pe oameni nelucrînd în artă aşa cum s-ar fi cuvenit“ — îşi pune următoarea întrebare : „«cum s-ar fi cuvenit, oare, să picteze Leonardo ?»“. La care, fireşte, nu se poate da decît un singur răspuns : exact aşa cum a pictat. Căci dacă ar fi pictat altfel ar mai fi fost oare *Gioconda* „cea mai ilustră operă de artă a noastră“ — cum afirmă autorul cărţii de faţă — „opera de artă prin excelenţă“ ?

Foarte semnificativă ni se pare această remarcă a lui Vasari — considerat primul critic de artă — pentru subiectivismul cu care îşi nota impresiile, pe deplin dezminţite de opera acestui geniu universal, al cărei prestigiu e în continuă creştere.

Mult mai aproape de noi, numai cu vreun secol în urmă, acea extraordinară explozie a picturii — impresionismul — despre care Cézanne afirma : „Vreau să fac din impresionism ceva solid şi durabil ca arta din muzee !“ — a avut de înfruntat un public prea puţin receptiv la noutăţile artistice şi foarte derutat chiar de cronicarii vremii de la care aştepta explicaţiile necesare. Pentru a putea înţelege mai bine cît a fost de grea şi de delicată misiunea ce şi-o asumase Paul Durand-Ruel, marele negustor de artă, care intuise, cu mult înaintea altora, valoarea reală a picturii, pe care o şi iubea dealtfel, şi lupta pentru impunerea ei, spicuim din-

[1] *Antichitatea despre artele plastice*, p. 75, Editura Meridiane, 1971.
[2] *Op. cit.*, p. 77.
[3] *Leonardo da Vinci*, p. 5, Editura Meridiane, 1978.

tr-un articol publicat de ziarul *Le Figaro* cu privire la o expoziţie organizată de negustor, care ilustrează perfect mentalitatea epocii.

„Strada Le Peletier are ghinion. După incendiul de la Operă, iată că un nou dezastru se abate asupra acestui cartier. Tocmai s-a deschis la Durand-Ruel o expoziţie, care se spune că e de pictură. Trecătorul paşnic, atras de drapelele care decorează faţada, intră şi ochilor săi îngroziţi li se oferă un spectacol crunt. Cinci sau şase smintiţi, printre care şi o femeie, un grup de nenorociţi, atinşi de nebunia ambiţiei, şi-au dat întîlnire ca să-şi expună operele.

Sînt oameni care pufnesc în rîs în faţa acestor lucruri. Mie mi se strînge inima. Aceşti aşa-zişi artişti se intitulează intransigenţii, impresioniştii ; iau pînze, culori şi pensule, aruncă la întîmplare cîteva tonuri şi semnează totul. Tot astfel, la ospiciul din Ville-Évrard, spirite rătăcite adună pietricele pe drum şi îşi închipuie că au găsit diamante. Groaznic spectacol al vanităţii omeneşti rătăcindu-se pînă la nebunie. Faceţi-l pe domnul Pissarro să înţeleagă că arborii nu sînt violeţi, că cerul nu are culoarea untului proaspăt, că în nici o ţară nu se văd lucrurile pe care le pictează ei şi că nici o minte nu poate admite asemenea rătăciri. E ca şi cînd ai pierde vremea vrînd să-l faci să înţeleagă pe unul din pensionarii doctorului Blanche (celebru psihiatru, n.n.), care se crede papă, că locuieşte în Batignolles şi nu la Vatican. Încercaţi să-l convingeţi pe domnul Degas ; spuneţi-i că există în artă cîteva calităţi care au nume : desenul, culoarea, execuţia, voinţa : o să vă rîdă-n nas şi o să vă trateze drept reacţionar. Încercaţi să explicaţi domnului Renoir că torsul unei femei nu e o grămadă de cărnuri în descompunere, cu pete verzi-violacee, care arată starea de completă putrefacţie într-un cadavru. Este şi o femeie în grup, ca de altminteri în toate bandele faimoase : se numeşte Berthe Morisot şi e foarte interesantă de urmărit. La ea, graţia feminină se menţine în mijlocul revărsărilor unui spirit în delir.

Şi grămada asta de lucruri grosolane e expusă în public fără să ne gîndim la consecinţele fatale care le-ar putea urma. Ieri,

a fost arestat în strada Le Peletier un biet om care, ieşind din această expoziţie, îi muşca pe trecători [1]."

Poate că unora li se va părea prea lung pasajul extras din articolul lui Albert Wolf, dar citatul ni s-a părut necesar pentru a reconstitui o anume stare de spirit şi mai ales pentru relevarea acelui rol nefast, adesea menţionat, pe care l-a jucat presa vremii în promovarea sau în denigrarea unor artişti. Dar timpul — suprem judecător — şi-a spus cuvîntul şi „grămada... de lucruri grosolane" a devenit acum tezaurul de prestigiu al atîtor muzee celebre. Prăpastia dintre un public convertit la convenţionalism ce admira artiştii Saloanelor oficiale — copleşiţi de onoruri, premii şi recompense — şi pictorii novatori, care luptau pentru o pictură în culori deschise, discreditînd, prin munca lor intensă şi viziunea lor originală, mitul artistului cu plete, pierdut în lungă reverie, fără a fi desăvîrşit vreo operă, se adîncise tot mai mult în a doua jumătate a veacului trecut.

Cel mai desăvîrşit reprezentant al impresionismului, alături de Monet, Renoir pictase cu totul altceva decît „o grămadă de cărnuri în descompunere...". O lume gătită, sau gătindu-se — ca pentru o perpetuă sărbătoare — baluri populare — fast, gingăşie, veselie, nici urmă de încordare — penelul lui Renoir prefăcuse fetele din Montmartre (muncitoare, cusătorese, modiste) în zîne cu carnaţii sclipitoare, într-o somptuoasă gamă cromatică de o perfectă armonie.

Poteci şerpuind în verdele reavăn, împurpurat de infime pete roşii şi plin de miresmele pădurilor, flori primăvăratice în simfonie de tonuri calde, naivi micuţi cu zîmbet candid, fete înflorind asemeni trandafirilor prinşi în decolteul rochiei sau în păr, nuduri cu irizări marmoreene scînteind de lumină, topindu-se toate în fastuoase culori — universul lui Renoir e un prilej de desfătare a ochiului.

Cam tot în aceeaşi perioadă, un alt artist — tot atît de puţin preţuit de contemporanii săi, dacă nu şi mai puţin încă — evolua pe o cale cu totul personală : Van Gogh.

---

[1] Jean Renoir, *Renoir — Zbucium şi creaţie*, p. 122-123, Editura Univers, 1971.

E greu de înţeles astăzi cum de o pictură atît de frumoasă — în cel mai banal şi mai larg sens al cuvîntului — care nu pretinde nici cel mai mic efort de gîndire celui mai ignorant dintre privitori în materie de artă plastică — n-a putut fi înţeleasă de cei cărora li se adresa. Artist generos, poate cel mai generos din cîţi au existat — şi dintre cei mai nefericiţi — Van Gogh nu dorea decît să dăruiască. Profunda sa solidaritate umană, iubirea, prietenia şi, în cele din urmă, totala sa dăruire în artă, aveau să fie tot atît de prost înţelese în Franţa ca şi în propria sa ţară.

„Cred în culoare"... a spus pictorul, exaltînd-o, gîndind-o altfel decît toţi cei care pînă la el se exprimaseră prin culoare ; prin ea şi-a mărturisit neliniştea sau bucuria, în tuşele sacadate ale unor culori violente — al căror ecou avea să răsune pînă la fovi şi la expresionişti — ce deveniseră expresia personală a pictorului „nebun după pictură" şi „de pictură". Dar nebunia lui Van Gogh nu era decît preaplinul unei euforii ce se cerea cheltuită în contactul cu splendoarea naturii şi a soarelui prea strălucitor şi care se exprima prin sentimente excesive, ca tot ceea ce caracteriza omul şi artistul. Culori obsesive — albastrul sau galbenul solar, de pildă — în opoziţii insolite — dominau pictura aceea în care artistul, transfigurînd o natură patetică, avea să aducă copacii grei de floare ai primăverii, semănătorii sau secerătorii holdelor de grîu sub soarele nemilos al verii, semeţia *Florii-soarelui*, eleganţa *Trandafirilor albi*, delicateţea unei *Crengi de migdal*, *Cafeneaua de noapte* cu pleava unei societăţi şi patimile ei, şi feerica viziune cosmică din minunata *Noapte înstelată*. Deşi această frumuseţe nu trezise vreun ecou la cei pentru care fusese creată, depăşind patetica soartă a creatorului ei, opera lui Van Gogh şi-a împlinit singularul ei destin...

Să ne mai mirăm oare că pe la începutul secolului, în *Manifestul futurismului*, publicat tot în *Le Figaro* (1909), se proclama printre altele :

„Să-i considerăm pe criticii de artă inutili şi dăunători".

Cîte gafe nu făcuseră aceşti critici de la Diderot încoace !

Ce coardă a amintirii ar mai fi vibrat astăzi la auzul numelui unui critic miop, la propriu şi la figurat — Louis Vauxcelles,

criticul *en vogue* de la *Gil Blas* — fără cele două gafe care l-au făcut celebru ? Căci el a dat, în derîdere, numele celor două curente mai importante de la începutul veacului nostru : fovismul și cubismul.

Probabil că astăzi n-ar mai fi posibilă publicarea unui articol ca acela citat cu privire la impresioniști. „Nu mai există genii nerecunoscute... adică ieftine" — spune autorul acestei cărți. S-a exagerat deci și în sens invers. Din teama de a nu se trece pe lîngă geniu fără a-l observa, s-au creat destule mituri false. Orice invenție artistică, orice experiment de atelier — uneori chiar paradoxul care frizează șarlatania — au fost imediat acceptate. Din teama, îmbibată și de oarecare snobism, de a fi considerat opac, sau nereceptiv la ceea ce e nou în artă, puțini ar mai îndrăzni să atragă atenția asupra unei înșelătorii, chiar dacă ar avea certitudinea imposturii. Amintindu-și de erorile făcute, cu vreun secol în urmă, în ceea ce privește valoarea unor artiști, mulți dintre ochii ce se îndreaptă asupra picturii vizează nu atît valoarea ei intrinsecă — valoarea reală a unei opere de artă fiind mai presus de echivalentul ei în bani, prețuirea fiind făcută cu totul subiectiv — nu atît acea „delectare supremă", cît posibilitatea valorificării ei. Dealtfel, curentele se succed într-un ritm uimitor. Cum fotografia și cinematograful au preluat două din acele atribuții — care deveniseră stînjenitoare — mărturia și imitarea naturii — tehnica șevaletului, epuizîndu-și posibilitățile ei de exprimare, e depășită de exigențele epocii noastre. Pop Art, Op Art, Minimal Art, artă cinetică, artă conceptuală, artă narativă... „niciodată o artă ce se pretindea a fi o scindare totală, pînă la a se considera o «non artă», n-a fost atît de complet și de rapid integrată" [1]. Artistul încearcă să se integreze în realitatea epocii contemporane, făurind un nou limbaj. Și deși s-ar părea că totul a fost spus în artă, epuizîndu-se toate mijloacele, se mai găsesc moduri de exprimare noi, cu care artistul se identifică total, uzînd și de imaginație, fără însă a deveni naturalist. Să-l cităm din nou pe Georges Bernier — unul dintre

[1] Georges Bernier, *Arta și comerțul*, p. 201, Editura Meridiane, 1979.

cei mai importanți negustori de artă — fondatorul și multă vreme directorul prestigioasei reviste *L'OEil*, contribuind astfel în mod serios la promovarea artei moderne — care a alcătuit o originală istorie a artei secolului nostru (urmărind evoluția artistică din punctul de vedere al impunerii ei pe planul financiar). „Extraordinarul fenomen al accelerării, survenit de vreo douăzeci de ani, face ca pictura de poimîine — fără a fi într-adevăr acceptată — să devină pictura de alaltăieri." [1] Într-adevăr, e destul de greu să urmărești acest fenomen întrucît nu mai ai practic timpul necesar să asimilezi o anume manifestare artistică, urmată prea curînd de altele noi. Să observăm însă, ca o particularitate a acestui fenomen, faptul că nu se remarcă nume prea sunătoare. E o artă tulburătoare, imprevizibilă, șocantă uneori, preocupată de multiplele frămîntări și probleme ale contemporanilor. Foarte departe de aceea a lui Matisse, de pildă, care dorea „o artă de echilibru, de puritate, care să nu neliniștească, nici să tulbure ; vreau ca omul obosit, surmenat, spetit de oboseală, să se calmeze și să se destindă în fața picturii mele."

Preocuparea artiștilor pentru semnul pe care doresc să-l lase posterității s-a manifestat din totdeauna. O fac și azi, cu mijloacele de care dispun. Unul dintre cei mai interesanți creatori contemporani, pictorul abstract Hans Hartung, ne mărturisește : „Arta mi se pare un mijloc de a învinge moartea. (...)

Același sentiment de a învinge moartea se întîlnește în piramidele care-i apărau pe regii egipteni de dispariția totală și care astăzi încă stau mărturie a existenței lor trecute.

Operele de artă sînt martorii umanității." [2]

Cît vor dăinui însă mărturiile contemporane ?

Mai există cîțiva mari artiști care — deși foarte vîrstnici — creează încă. Dar nu întîmplător cunoscutul critic Pierre Cabanne și-a intitulat monumentala sa lucrare (în două volume), *Le Siècle de Picasso.* [3] Într-adevăr, la șapte ani după dispariție, Picasso domină încă secolul. Nimeni de talia lui nu evoluează pe scena mon-

[1] Georges Bernier, *op. cit.*, p. 325.
[2] Hans Hartung, *Autoportret*, p. 181, Editura Meridiane, 1979.
[3] Denoël, Paris, 1975.

dială a artelor plastice. Fabuloasa evoluție a acestui arlechin genial — începînd de la Bateau-Lavoir și pînă la ultima reședință de pe Coasta de Azur, Notre-Dame-de-Vie — pare a fi mai degrabă subiectul unui roman decît o existență trăită aievea. Din atelierul sordid — despre care s-au scris atîtea — unde s-a născut cubismul, schițat prin compoziția aceea ciudată numită *Domnișoarele din Avignon*, terminată în 1907, Picasso s-a mutat în alte ateliere, mai întîi tot în Montmartre, unde a găsit în continuare, fără a mai căuta („Eu nu caut, găsesc"...), toți monștrii din perioada războiului — prefigurați încă din 1937 în *Guernica* — faunii și femeile-floare de după război, uimind fără încetare pe cei care-i urmăreau creația ca simpli privitori sau ca specialiști. Căci a sfărîmat chipul și trupul omului ca să le refacă după legile sale proprii, a mutat ochii din loc, a ridicat femeia la rangul de idolzeiță sau a coborît-o la înfricoșătorul monstru originar. Numele lui a fost legat de toate „ismele" de la începutul veacului, artistul continuîndu-și experiențele — începute în „laboratorul" de la Bateau-Lavoir — fără a face vreo concesie publicului nici măcar atunci, în vremurile grele, cînd prea puținii amatori care-l apreciau și începuseră a cumpăra operele sale se întrebau dacă nu cumva a înnebunit ori de cîte ori trecea de la o manieră mai accesibilă la alta mai ermetică.

Drumul parcurs de Picasso din Montmartre — de la Bateau-Lavoir cu mizeria lui albastră — pînă la opulența vilei sale din Mougins — este fără precedent și fără egal în istoria artei. Ce distanță e între cei cîțiva franci pe care Picasso îi primea pentru fantomaticele siluete albastre de la Berthe Weill, moș Soulier sau Clovis Sagot — modeștii „mecena" din Montmartre — pînă la cele două milioane și jumătate de franci care i s-au plătit în 1967 ! Niciodată nu i se mai plătise vreunui artist asemenea sumă !

Între regretul că hoții, care pătrunseseră odată în atelierul din Montrouge, i-au furat lenjeria și nu picturile și regretul, poate, mărturisit lui Pierre Dufour, că „nu tablourile mele se cumpără, ci semnătura mea", e vastitatea unei opere paradoxale.

Picasso a fost cel mai ilustru reprezentant al veacului, a fost tot atît de celebru ca vedetele de cinema și jucătorii de fotbal, a

fost artistul care, frămîntînd un petec de hîrtie boțită în mînă — fără a ști nici el ce o să apară din ea — gîndea parcă în sinea lui „ia să vedem, o s-o înghițiți și p-asta", fiind sigur că și aceea va fi digerată — a fost artistul a cărui personalitate excepțională s-a manifestat într-o operă în perpetuă mișcare și transformare, fără a se repeta vreodată, a cărei complexitate și diversitate ar putea alcătui ea singură „o istorie a artei" (dacă, prin absurd ar dispare tot ceea ce s-a scris despre Picasso, și ar rămîne numai opera, nimeni din generația viitoare n-ar putea crede că aceasta este creația unui singur om), e artistul prin excelență, titanul veacului nostru, căci l-a marcat cel mai profund. Opera lui stîrnind încă multe controverse, fiind mereu prezentă în memoria noastră din cauza discuțiilor neîncetate pe marginea succesiunii.

Aproape total acceptată acum, pare — în comparație cu ultimele creații contemporane — mai degrabă opera unui clasic decît aceea a unui creator atît de controversat pînă nu demult.

Cartea lui Jean Guichard-Meili nu e numai o invitație de a privi pictura, ci o magistrală expunere a modurilor cum ar trebui s-o privim. Firește că familiarizarea cu această artă care oferă atîtea satisfacții ar trebui să înceapă de foarte timpuriu. Încă din copilărie, vîrsta cea mai propice pentru dobîndirea unor deprinderi care să devină niște reflexe.

Autorul pomenește despre prea sumarele lecții de desen care se predau în școlile Franței și despre marele pericol ce-l reprezintă pentru gustul în formare al elevilor mulțimea revistelor și benzile desenate de cea mai proastă calitate, ce-l pot perverti iremediabil. Cît de receptiv poate fi un copil, la patru ani, aflăm dintr-o istorioară relatată de Ambroise Vollard în *Amintirile unui negustor de tablouri*. Picasso îi făcuse un portret, în perioada cubistă, care în prezent se află la Moscova. Noutatea manierei îi făcea pe unii „pretinși cunoscători" să glumească pe socoteala tabloului, căci nu înțelegeau ce reprezintă. Iar un băiețel de patru ani — al unor prieteni de-ai săi — punînd mîna pe tablou, a spus : „Ăsta-i Voyard".

Ce-ar fi spus oare Pierre-Auguste Renoir — pe care turiștii (o infimă minoritate pe vremea lui) îl exasperau — dacă ar fi

aflat nu numai că numărul lor a crescut considerabil, dar că şi operele de artă călătoresc ? Din păcate — aşa cum a relevat şi Jean Guichard-Meili — călătorul modern, pornit să înmagazineze maximum de cunoştinţe în minimum de timp posibil, nu poate stabili acel impact ideal cu opera de artă care presupune — pentru cunoaşterea şi înţelegerea ei — o contemplare îndelungă şi repetată adesea. Poate că şi din cauza asta sînt atît de „puţini oameni în stare să vibreze profund la contactul cu operele de artă", cum spunea la începutul originalei sale cărţi, citate mai înainte, eruditul negustor de artă Georges Bernier. Şi tot el făcea observaţia că — în marile muzee ale lumii — majoritatea vizitatorilor se îndreaptă spre capodoperele cunoscute, rămînînd indiferenţi la multe încăperi care sînt mai tot timpul goale, deşi adăpostesc opere de reală valoare.

Evident, atît sensibilitatea, cît şi gustul au evoluat simţitor. Trebuie să recunoaştem că — datorită mijloacelor de mass-media (a televizorului în special) — arta a pătruns, fie şi numai sub forma unor ştiri senzaţionale pe marginea unor opere sau artişti — în toate casele. Amatorul de artă — mai pregătit decît altădată — e dispus să accepte de îndată cele mai extravagante manifestări, fie de grup, fie individuale.

„Gustul (...) poate să hotărască într-o clipă, să te lămurească, să te distreze sau să te zăpăcească. El e miraculoasa sursă a unei vieţi noi. E partea voastră de eternitate, răzbunarea voastră asupra timpului. Poartă dragostea şi roadele voastre. Vă stăpîneşte pe de-a întregul. Slujiţi-l mai întîi pe acest stăpîn [1]."

Dar ori de cîte ori e vorba despre artă nu se poate face abstracţie de subiectivism. Iată un exemplu edificator :

Într-o fundaţie de importanţa şi anvergura fabuloasei „Fondation Maeght" de la Saint-Paul-de-Vence — care posedă una dintre cele mai impresionante colecţii de pictură, sculptură, ceramică, tapiserie, desen şi grafică create în secolul al XX-lea, aflată într-un cadru cu adevărat feeric — nu există nici un Picasso ! Fundaţia mai dispune de o bibliotecă şi o discotecă, organizează

[1] Jean Ferré, *Lettre ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche*, p. 146-147, Editions Albin Michel, Paris, 1975.

spectacole, expunînd aproape tot ceea ce secolul nostru a reţinut ca nume în materie de artă, fiind un ansamblu extrem de adecvat pentru a face înţeleasă şi iubită arta modernă. Dar fără Picasso ! Subiectivismul poate ajunge deci pînă la excluderea celui mai reprezentativ şi mai marcant artist al veacului nostru dintr-o remarcabilă colecţie de artă a veacului al XX-lea, unde figurează artişti de la Braque şi Miró la Pol Bury şi Rebeyrolle, de la Giacometti la Tal-Coat, de la Derain la Germaine Richier, de la Léger şi Kandinsky la Riopelle... Şi aceasta numai fiindcă Maeght nu a fost negustorul lui Picasso.

Revenind însă la cartea lui Jean Guichard-Meili, trebuie să consemnăm că — deşi s-au scurs douăzeci de ani de la apariţia primei ediţii şi treisprezece de la apariţia celei de a treia, lucrarea îşi păstrează întreaga ei valoare pentru cel care doreşte să descifreze secretele artei. Dar — aşa cum era şi firesc — între timp au apărut nume noi de artişti.

Cei mai mulţi dintre artiştii actuali îşi scrutează propriul lor chip pentru a-l interpreta în funcţie de coordonatele mediului înconjurător. Unele sînt aproape realiste, precum cel al pictorului Alexandre Delay — care notează şi cîteva fraze pentru ca imaginile lui să fie înţelese : „«Consacru» chipul meu simbolic creioanelor colorate, spune artistul. Rămîn înăuntrul formatului fără a-l depăşi" [1].

Iar Francis Bacon : „Ei bine, personal mi-ar place să fac, de pildă, nişte portrete care ar fi portrete, dar ar proveni din lucruri care n-ar avea nici o legătură cu ceea ce numim datele ilustrative ale imaginii.." [2]

„Imaginea autobiografică" apare frecvent în creaţia artiştilor contemporani căci : „Aceşti artişti trăiesc şi se realizează în imaginile lor. Limbajul lor e personal chiar dacă nu se singularizează prin subiecte sau stil" [3].

În pleiada de artişti contemporani, se remarcă îndeosebi o afluenţă de pictoriţe, a căror originalitate e evidentă : Collette,

[1] *Skira Annuel*, nr. 4, p. 25.
[2] Idem, p. 17.
[3] Idem, p. 16.

Ulrike Rosenbach, Anne Poirier... Multitudinea varietăţilor în care se exprimă aceşti artişti face imposibilă orice clasificare. Pe lîngă chipul omului apar şi imagini ale naturii.

Se caută un nou limbaj plastic, care să exprime gîndirea creatorilor în concordanţă cu epoca în care evoluează ei. Creaţia artistică nu se poate sustrage de la contradicţiile vremii care o generează, ci le subliniază cu pregnanţă : „De la arta-joc la noua fabricare de imagini, de la arta săracă la arta programată, de la arta conceptuală la paraobiecte, activitatea artistică, aşa cum se defineşte în ultimi ani (aici referirea se face la anii 1955—1960, n. n.), caută în esenţă să restituie omul universului social, politic, urban sau natural. Această preocupare ecologică propune noi moduri de reflectare şi de comportament, contribuind la o primenire a acelei profunde sensibilităţi colective şi la o anumită «higienă» a gîndirii, aşa cum o avuseseră în vedere la începutul acestui secol aventurierii artei moderne [1]."

De pildă, un artist ca Agam — a cărui curiozitate depăşeşte limitele normale — va avea ca preocupare principală modificarea formelor, a culorilor şi a volumelor, „ca reflex al instabilităţii fundamentale a oricărui echilibru dinamic". Malaval se va folosi, în chip personal, de nişte artificii, ajungînd să producă o dezordine a realităţii, caracteristica operei sale fiind o interferenţă a onirismului cu realitatea. Iar Erró, mişcîndu-se într-o lume neverosimilă, aproape de parodie, prezintă — cu trăsătura aceea barocă ce-l caracterizează — o realitate ce îl derutează pe spectator.

Aceştia fac parte — alături de Monory, Rancillac, Adami şi alţii — din aşa-numitul curent al „figurării narative" (ce s-a manifestat de prin 1964), a căror calitate comună e acea „revenire la imagine" în reprezentarea unei realităţi, căreia fiecare dintre ei îi imprima caracterul său personal ce-l face să se deosebească de ceilalţi.

Alţi artişti — precum Bertholo, Dufo sau Miralda — vor încerca să se folosească, în operele lor, de obiecte astfel încît, datorită unei regii personale, acestea să dezvăluie „conflicte ce opun individul realităţii exterioare", ajungînd să-l şocheze pe spectator.

[1] Anne Tronche, Hervé Gloaguen, *L'Art actuel en France*, p. 19, Editions André Balland, Paris, 1973.

Să notăm — printre ultimele curente — acel „hiperrealism apărut prin 1968 în Statele Unite, care a descins în Europa, s-a simplificat, pierzîndu-şi prefixul, ajungînd doar „realism", artiştii ce-l reprezintă fiind atît de diferiţi, încît nu se poate afirma cu certitudine a fi chiar o mişcare, distingîndu-se un hiperrealism „obiectiv" sau „relativist", după modul în care acţionează creatorul respectiv. Maniera de a cerceta realitatea a pictorilor europeni contemporani duce la o pictură care „devine o interogare a lumii şi a realităţii sale. Artistul încercînd prin această apropiere figurativă să stabilească noi moduri de lectură" [1].

Artiştii, însă, creează — aşa cum au făcut-o întotdeauna — total indiferenţi la clasificări, preocupaţi doar de urmărirea acelor idei care-i obsedează în încercarea lor de a capta realitatea. Cum spunea Renoir : „Teoriile vin totdeauna după". Atunci cînd se străduia să transpună în picturile sale reflexele luminii, el nu ştia că făcea impresionism. Iar Picasso declara unui prieten : „Lasă-i pe critici să vorbească, ei n-o fac pentru noi !"

S-au stabilit, în prezent, raporturi noi între creator, privitor şi critic, care — de cele mai multe ori consemnează doar — nu mai ia atitudine, mult schimbată faţă de aceea care-l determinase, în secolul trecut, pe sculptorul David d'Angers să noteze în carnetele sale de însemnări : „Critica îţi arată cum trebuie să faci, ce trebuie să eviţi. Ea vine în ajutorul mediocrităţii şi încurcă geniul. Neputîndu-i contempla şi înţelege capul nobil care se înalţă în văzduh, se străduieşte să mînjească cu noroi şi să pună piedici picioarelor sale" [2].

Eforturile făcute de-a lungul atîtor ani în ceea ce priveşte receptarea mesajului artistic au dat roade. Neîncrederea pe care o manifesta de cele mai multe ori amatorul a dispărut, acesta fiind dispus acum să asculte toate glasurile, chiar şi pe cele mai neobişnuite. Să urmărim emoţionanta confesiune a autorului căr-

[1] Anne Tronche, Hervé Gloaguen, *op. cit.*, p. 289.
[2] *Les Carnets de David d'Angers*, vol. II, p. 137, Librairie Plon, 1958.

ţii de faţă — Jean Guichard-Meili — făcută în originalul volum de poeme de o mare sensibilitate inspirat de operele mai multor artişti contemporani (Mondrian, Klee, Miró, Zack, Estève, Beaudin, Szenes, Bazaine, Elvire Jan, Vieira da Silva, Adam, Longuet, Lobo, Manessier, Singier, Le Moal, Kallos, Cherkaoui — intitulat *La Vue offerte (Priveliştea oferită)* — de o prea mare modestie la această personalitate complexă şi multilaterală, a cărui prezenţă la frămîntările artistice pariziene a fost atît de activă mai bine de un sfert de veac :

„Vreo douăzeci şi cinci de ani de activitate în ceea ce se numeşte «critica de artă» nu-ţi conferă nici un drept, afară de cel de a determina erori şi lacune, şi n-ar trebui să-ţi inspire altă dorinţă decît aceea de a tăcea, după ce ţi-ai dat seama de zădărnicia unei cuvîntări lipsite de criterii şi de legi, nesigură pe vocabular ca şi pe definiţii, ezitînd mereu între iluzia descriptivă, un lirism împrumutat şi o metafizică lipsită de conţinut.

Unicul rol util al criticului de artă, cel de *judecător,* (care implicit se aşteaptă totdeauna de la el) este, vai, mult peste puterile şi capacitatea omenească. Acest rol ar consta din a spune simplu (simplu !) la cercetarea unui salon sau a unei expoziţii : iată cea mai bună pictură, cea mai bună sculptură. Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă ca între 1880 şi 1890, de pildă pentru a merita numele de critic, cineva să fi formulat această unică propoziţie : «Domnii Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat şi Redon sînt pictorii majori ai vremii». S-au altcineva să fi spus prin 1914 : «Domnii Picasso, Braque, Léger, Klee, Matisse, Bonnard, Chagall şi Rouault sînt cele mai importante personalităţi». Ceea ce ar fi fost de ajuns, dar asta nu s-a întîmplat[1]."

Autorul a enumerat chiar acei artişti care — deşi cei mai însemnaţi — au fost cei mai ponegriţi şi mai batjocoriţi (mai ales între 1880 şi 1890), înainte de a reuşi să se impună, iar rolul nefast jucat de critică l-am subliniat şi în acel citat privind expoziţia impresionistă. Referindu-ne la activitatea de cronicar a lui Jean Guichard-Meili, cît şi la aceea de conservator la Biblioteca Naiţonală din Paris, trebuie să subliniem că el s-a aflat, prin forţa împrejurărilor, mai bine de un sfert de veac, chiar în mijlocul efervescenţei artistice pariziene şi, fireşte, nu într-un mod pasiv. Deşi unii susţin că Parisul ar fi pierdut prestigiul său de capitală a artelor, acest titlu de glorie revenind astăzi metropolei New York, nu trebuie să uităm că oraşul-lumină a fost — începînd din a doua jumătate a secolului trecut — sediul atîtor mişcări celebre din istoria artei : impresionismul, nabismul, fovismul, cubismul, futurismul, suprarealismul... Iar dacă n-a mai apărut o nouă Şcoală din Paris — aşa cum se aşteptau unii — nu înseamnă că s-ar putea atenta la această calitate a lui.

Această deosebit de interesantă „introducere în arta modernă" reprezintă o chintesenţă a principalelor momente ale istoriei artei. Cartea lui Jean Guichard-Meili — pe care ar fi putut-o intitula la fel de bine „Cum să privim pictura" sau „Cum să ne apropiem de opera de artă" — excelentă prin conciziunea şi prin maniera de a aborda problemele — deşi de proporţii reduse — rămîne o lucrare fundamentală în domeniul iniţierii pentru toţi cei care doresc să pătrundă în tainele picturii.

ILEANA ŞOLDEA

---

[1] Jean Guichard-Meili, *La Vue Offerte*, p. 85, Editions Zodiaque, 1972.

NOTĂ BIOGRAFICĂ

Critic de artă, poet și prozator, Jean Guichard-Meili s-a născut în 1922. În prezent este conservator la Biblioteca Națională din Paris, fiind membru al Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.) — secția franceză — și al Comitetului național al cărții franceze ilustrate.

În calitatea sa de critic, care a urmărit frămîntările plastice peste un sfert de veac, a colaborat în special la revistele *Esprit, Arts-spectacle, La Nouvelle revue française*, publicînd cronici de artă.

Începînd din anul 1974 semnează cronici generale în suplimentul ziarului *Le Monde*, intitulat *Le Monde aujourd'hui.*

La Editura Galanis, se ocupă de colecția *Écritures (Scrieri)*, unde a asociat scriitori precum Camille Bourniquel, Jean Grenier, Alain Bosquet, Guillevic cu pictori ca Manessier, Bazaine, Beaudin, Vieira da Silva.

La Oficiul cărții, din Freiburg, a inițiat colecția „Capodoperele absolute ale picturii", publicînd monografii semnate de critici și istorici de artă însemnați, precum Jacques Lasaigne, René Huyghe, profesorul Gerson, Ph. Roberts-Jones.

În 1956, a publicat — la Editions du Cerf — în colaborare cu C. Bourniquel — *Les Créateurs et le sacré (Creatorii și sacrul).*

În 1960, a apărut — la Editions du Seuil — prima ediție a lucrării *Să privim pictura,* iar în 1967, cea de a treia ediție. Cartea a fost tradusă în limba spaniolă.

În 1966, a publicat — la Editura Galanis — un volum intitulat *CLXXXI proverbes à experimenter (CLXXXI proverbe de experimentat)* cu gravuri în lemn de Lapique, ultima ediţie a apărut în 1970.

În 1967, a apărut — la Editura Hazan — monografia consacrată lui Matisse, intitulată *Henri Matisse, son oeuvre, son univers, (Henri Matisse, opera şi universul său)*, care s-a tradus în engleză de către Editura Methuen, iar în America de către Editura Praeger, în germană a fost tipărită de Editura Du Mont.

În 1970, a alcătuit catalogul (semnînd şi prefaţa) expoziţiei centenarului pictorului Matisse, intitulată : *Matisse, l'oeuvre gravé (Matisse, opera gravată)*, care a avut loc la Biblioteca Naţională din Paris.

În 1972, a publicat — la Editura Zodiaque — volumul de poeme inspirate de lucrările artiştilor : Mondrian, Klee, Miró, Zack, Estève, Beaudin, Szenes, Bazaine, Elvire Jan, Vieira da Silva, Adam, Longuet, Lobo, Manessier, Singier, Le Moal, Kallos, Cherkaoui, cu reproduceri din operele lor şi o foarte interesantă postfaţă, intitulat *La Vue offerte (Priveliştea oferită)*.

În 1974, a publicat — la Editura Galanis — volumul de poezii intitulat *Récits abrégés (Povestiri scurtate)*, cu desene de Vieira da Silva, pentru care i s-a decernat premiul Max Jacob în 1975.

În 1976, a apărut — la Editura Nane Stern — volumul intitulat *Lectures de la peinture, d'Ingres à Michaux (Lecturi ale picturii, de la Ingres la Michaux)*.

A mai publicat mici monografii despre Picasso, Dufy, Nicolas de Staël, Lapique.

Personalitate proeminentă în domeniul artei şi literaturii, Jean Guichard-Meili se manifestă în continuare cu aceeaşi strălucire atît pe tărîmul criticii de artă, cît şi în cel al poeziei şi prozei.

I. Ş.

SĂ PRIVIM PICTURA

INTRODUCERE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

În memoria mamei mele

I. ARTA LA FIECARE PAS

Din cînd în cînd, păcălind vigilența paznicilor de la Luvru, vreun nebun atacă *Gioconda* cu pietre, îi pune mustăți sau o ia pur și simplu sub braț, ca în 1911 (cînd a fost nevoie de mai bine de doi ani ca să o regăsească). De ce *Gioconda ?* Fără îndoială pentru că e cea mai ilustră operă de artă a noastră. E opera de artă prin excelență. Dar oricît ar fi ea de celebră, oricît ar fi de admirată zilnic în sanctuarul ei din Marea Galerie de către miile de vizitatori (străini și din provincie), această celebritate obișnuită nu poate fi comparată cu adevărata glorie pe care o cunoaște Monna Lisa după fiecare atentat. În ziua aceea, semeața creatură a lui Leonardo da Vinci își părăsește închisoarea aurită de la Luvru, obișnuita ei societate de admiratori și de amatori de artă pentru a descinde în mod deliberat în stradă. Merge în metrou, în autobuz, la birou, în uzină : apare pe prima pagină a tuturor ziarelor de dimineață. I se publică fotografia în gazetă, însoțită de anecdote picante, precum o actriță la modă. În mod brusc, începe să existe pentru milioanele de oameni pentru care era cel mult un nume sau vreo amintire ștearsă. Timp de cîteva clipe, arta se insinuează împreună cu ea pe scena aceea permanent ocupată de oamenii politici, de vedetele de cinema, de campionii de ciclism, de criminali

și care, pentru marea majoritate a contemporanilor noștri, formează întreaga scenă a lumii : scena Prezentului perpetuu.

Dar e neapărat nevoie de un eveniment de asemenea importanță pentru ca arta să pătrundă în mod real în ceea ce se numește viața cotidiană, odată cu cafeaua de dimineață : e nevoie ca un armator grec [1] să plătească pentru un Gauguin peste o sută de milioane la o licitație, sau să ardă o biserică prin fața căreia tot orașul trecea de patru ori pe zi fără s-o vadă.

Făcînd abstracție de aceste cazuri excepționale, fixate pe „prima" pagină, artele numite plastice fac obiectul unor rubrici surghiunite, o dată pe săptămînă, pe ultimele pagini ale cotidienelor și săptămînalelor, unde nimeni, sau aproape nimeni, nu le citește, căci nu apar acolo decît nume lipsite de aureole, printre meandrele unei discuții obscure, presărate cu termeni fără prestigiu, deși tehnici : *non figurație, expresionism* sau *informal* sînt într-adevăr departe de a dispune de calitățile cuvintelor *sprint, dribbling, sunlight* sau chiar de *scrutin majoritar la al doilea tur !*

O specialitate, afacerea unor inițiați : așa le apare încă majorității contemporanilor noștri universul formelor, în ciuda unui apostolat activ, a cărui acțiune nu depășește, deloc anumite cercuri. Omul obișnuit al veacului al XX-lea citește, merge în fiecare săptămînă la cinema, își reține cu plăcere un loc la teatru ;concertul vine la el sub forma discului microsion. Dar pictura, sculptura (iar arhitectura și mai mult) rămîn pentru el o lume închisă, care-l intimidează, îndepărtată, condusă de „experți" și de cunoscători, după niște rituri misterioase, în fundul nu știu căror laboratoare sau în saloanele colecționarilor norocoși.

[1] Aluzie la armatorul grec Basil Goulandris care, supralicitînd o *Natură moartă cu mere* de Gauguin, scoasă la licitație de celebra firmă Sotheby, a plătit suma de 104 000 000 de franci în 1960 (n. t.).

Căci iată într-adevăr primul obstacol — și important ! — care se ridică între om și opera de artă : banii. Un fel de pudoare îi face adesea pe observatori să nu sufle nici o vorbă despre asta : nepăsare sau ipocrizie ? Tabloul, statuia sînt niște unicate. Nu se dăruiesc pe de-a întregul decît celui care le posedă, de-a lungul unor luni și ani de intimitate zilnică. Pentru cîteva sute de franci [1] iei chiar romanul, opera integrală a scriitorului pe care o cumperi odată cu volumul, chiar dacă e broșat în grabă. Pentru aceeași sumă vezi o piesă de teatru sau un film ori de cîte ori dorești. Ai înregistrarea, astăzi, materializată la infinit, a simfoniei. Dar la pictură, ca și la sculptura în marmură, prețurile sînt de ordinul milioanelor, sau cel puțin al zecilor de mii. Interzise deci, atît una cît și cealaltă, altora decît celor bogați. Într-adevăr, majoritatea clientelei negustorilor de tablouri se compune din financiari, din industriași, din mari medici. Și mecanismul acestui comerț, ale căror valori nu au cote oficiale la bursă, face ca pînă și tinerii pictori să depășească prețurile obișnuite, de îndată ce semnătura le-a fost remarcată. Nu mai există genii nerecunoscute, adică ieftine. Trebuie să plătești. Trebuie să plătești, ca să fii *amator de artă* conform întregii semnificații a acestei expresii.

Dar muzeele, se va spune, dar expozițiile ? Dar reproducerile ? Dar cărțile de artă ?

Ei bine, acestea sînt formele moderne ale supliciului lui Tantal. Operele propuse astfel îți stîrnesc pofta, exasperînd-o, fără a o potoli vreodată. Cîte sticle protectoare, cîte bariere ne despart de ele ! Dar ochiul bănuitor al paznicului care te fixează ! Cîți kilometri trebuie să parcurgi pînă să ajungi la *Primăvara* [2] de la Florența, la

[1] Cartea a apărut în 1960, cînd în Franța se foloseau francii vechi (n. t.).

[2] Aluzie la celebrul tablou al lui Sandro Botticelli, intitulat *Primăvara*, aflat în Galeria Uffizi din Florența (n. t.).

Înmormîntarea contelui de Orgaz[1] de la Toledo, şi să nu le poţi privi decît cîteva minute! Reproducerile? Trebuie oare într-adevăr să ne mulţumim cu ele?

Tot aşa ai putea privi, rîvnindu-le, diamantele din vitrina unui bijutier, cumpărînd de la bazar un colier de diamante false. Dar strălucirea briliantului nu se răsfrînge decît asupra femeii care-l poartă, care-l posedă. Mai imperioasă, opera de artă se cere posedată. Şi nici un sistem social — vai şi iarăşi vai! — nu va putea aboli necesitatea profundă a acestui privilegiu, chiar dacă ar pune la dispoziţia publicului, în multiple muzee, pînă în cele mai îndepărtate sate, întreaga producţie a tuturor artiştilor unei ţări.

Cum să te resemnezi totuşi a lăsa unei caste avute apanajul delectării artistice? Într-adevăr, imposibil. Totuşi, să facem o deosebire între operele de artă din trecut şi cele de azi. *Rondul de noapte*[2], despre care nu ne-am putea închipui astăzi că aparţine unui particular, aparţine de fapt unui stat, dar mai cu seamă tuturor celor care-l iubesc, care se duc în pelerinaj la el, sau care speră numai să poată face asemenea lucru. Dacă privim din perspectiva secolelor, vedem cum majoritatea celor mai preţioase creaţii ajung în cele din urmă bunuri ale comunităţii, graţie hazardului succesiunilor, vînzărilor şi donaţiilor prin testamente. Se pot concepe mijloace de accelerare a acestui transfer. Mai rămîne problema comerţului operelor contemporane şi a împărţirii lor. Poate că o soluţie echitabilă, ca pentru atîtea alte produse de „consum", ar trebui căutată în proprietatea colectivă sau a comunităţii. Ajungem astfel la cele mai importante probleme ale societăţii viitoare.Dar nu aici trebuie dezbătută această chestiune.

---

[1] Opera lui El Greco din biserica Sfîntul Tomé de la Toledo (n. t.).

[2] Una dintre cele mai cunoscute opere ale lui Rembrandt, aflată la Rijksmuseum din Amsterdam (n. t.).

Condiţiile accesului la opera de artă şi nivelul general al culturii artistice sînt indispensabil legate între ele. Or, acest ultim punct nu pare a fi stîrnit deloc curiozitatea autorilor. Cît priveşte istoriile de artă, acestea nu lipsesc. Fiecare generaţie şi-o reface pe a ei din perspectivele epocii. Erudiţia se manifestă în voie. Examinarea operelor, a arhivelor, ajutorul metodelor ştiinţei permit elucidarea trecutului, reducerea zonelor incerte, alcătuirea enormului inventar al materialului artistic şi al considerabilului fişier biografic al creatorilor.

Dar oare cine, în faţa acestor monumente, va schiţa paralel istoria culturii artistice, sau, ceva mai modest, a sentimentului artistic de-a lungul veacurilor şi al diferitelor ţări? Istoria publicului, alături de aceea a artiştilor? Dacă am ajunge să adunăm suficiente informaţii, fără îndoială că acest studiu ar fi desigur interesant, ca şi cel al istoriei popoarelor opus istoriei tratatelor şi a cîrmuirilor.

De-a lungul fluctuaţiilor, a perioadelor de mare apetit şi de pauze aparente, vom fi într-adevăr nevoiţi să constatăm că aspiraţia spre frumuseţe e înnăscută la om. Dezvoltată sau nu, cultivată sau nu, orientată cum trebuie sau deviată şi degenerată, aceasta există în fiecare fiinţă. Dar trebuie s-o descoperi şi să nu-i dispreţuieşti cele mai elementare manifestări.

E vorba să distrugi o vrajă, să sfărîmi anumite bariere, să înlături acea intimidare şi acea aureolă care aparţin cîtorva sute de persoane — negustori, mari colecţionari, critici. Într-un cuvînt, să redai arta celor cărora le e destinată, adică întregii lumi. Pentru asta nu-i de ajuns să înlături faimoasa distincţie dintre artele majore şi cele minore, distincţie relativ recentă şi proprie Occidentului. E necesar să admiţi existenţa formelor artei oriunde s-ar naşte ele şi oricît ar fi de modeste. Şi aici ne vom feri să confundăm modestia cu degradarea. O pictură proastă nu e altceva decît o pictură proastă, adică un fleac, în

ciuda și chiar din cauza pretențiilor ei. În schimb, un ulcior frumos e un fel de minune, oricît de modestă ar fi argila și de neștiutor olarul. Pentru că nimic nu e mai simplu decît apropierea de o operă frumoasă : misterul rămîne înlăuntru. Unul dintre cei mai mari pictori ai veacului al XX-lea, și dintre cei mai atenți la civilizația epocii sale, Fernand Léger, o spune cu violență : „Numeroși indivizi ar fi sensibili la frumusețea (obiect uzual) «fără intenție» dacă ideea preconcepută de «obiect de artă» nu i-ar orbi. De vină e proasta educație vizuală și mania modernă a clasificărilor cu orice chip a categoriilor de indivizi, ca pe niște unelte. Oamenilor le e frică de «liberul arbitru» care e totuși singura stare de spirit posibilă pentru înregistrarea frumosului. Victime ale unei epoci critice, sceptice, inteligente, se înverșunează a dori să înțeleagă în loc de a se lăsa în voia sensibilității lor. Ei cred în «făcătorii de artă» pentru că sînt profesioniști. Titlurile, distincțiile îi orbesc, împiedicîndu-i să vadă. Scopul meu e să încerc a impune un lucru : și anume că nu există frumosul catalogat, ierarhizat ; aceasta e cea mai grosolană greșeală. Frumosul e pretutindeni, în modul în care vă aranjați cratițele pe peretele alb al bucătăriei, poate mai mult chiar decît în salonul dumneavoastră din secolul al XVIII-lea sau în muzeele oficiale."

Elementele creației artistice sînt răspîndite pretutindeni în jurul nostru : forme, culori și ritmuri. Putem spune că totul e formă, culoare și ritm. Tot ceea ce ne-a dăruit natura sau a fost adăugat de mîna omului. Mîna aceea care trudește, în scopul unei eficacități pure, nu manifestă cel mai adesea decît neglijență sau indiferență. Astfel se înalță peste tot orașele industriale, periferiile, gonesc căile ferate, se întind firele electrice, se sapă șanțurile de-a lungul cîmpiei. Tot atîtea întreprinderi inconștiente de urîțire și de distrugere a armoniei naturale. Dar de îndată ce un oarecare, în micul lui univers personal : casă, grădină, cameră, aranjează cel mai neînsemnat lucru

găsind că „arată bine", atunci iese imediat din domeniul utilitar în care își petrece cea mai mare parte din viața lui materială, pentru a intra în domeniul cercetării estetice. Să nu ne strîmbăm : pornind de la această scînteie s-au întins cele mai violente văpăi. În orice caz, în obișnuita viață cotidiană, o primă exigență în repartiția spațiului sau a culorii. Cu alegerea unui tapet sau unei perdele trecem de îndată la un grad superior (să nu vorbim de mobile pentru moment). Iar cînd vorbim despre aranjarea florilor depășim încă o etapă.

Pentru milioane de femei, buchetele reprezintă zilnic mijlocul de a aranja culorile — cele mai strălucitoare și cele mai rafinate pe care le-a produs natura — și de a le aranja în mod activ. Arta de a face buchete (unii spun știința) își are legile ei, simbolurile și semnificațiile ei. În Japonia există și profesori pentru această disciplină. Dar e de ajuns să-i aduci unei femei cu oarecare sensibilitate un braț de albăstrele și de maci, pentru ca ea să obțină în cîteva clipe un fel de mică și gingașă capodoperă. Dragostea pentru flori și grija pentru podoabe apar la femeie din aceeași exigență instinctivă, care e o exigență a frumuseții. E inutil să mai insistăm asupra preocupării ce o constituie îmbrăcămintea, podoabele și bijuteriile feminine care, încă de la cele mai primitive popoare, sînt o afirmare a constanței și importanței sentimentului estetic, stimulat neîncetat de imperativele modei.

Să intrăm la întîmplare într-o locuință de astăzi, o locuință nici luxoasă, nici mizeră, un apartament obișnuit, ca atîtea altele. Oare ce-o să găsim acolo ? Niște pereți în culori deschise, niște pînze vioaie și vesele ; cu puțin noroc, cîteva mobile acceptabile, și, ici-colo, buchete de flori plăcute ; iar printre ele stăpîna casei și copiii drăguț îmbrăcați. Drăgălășenie, ordine și curățenie.

Să luăm loc, așa cum am fost invitați, și să cercetăm decorul mai pe îndelete. Vai, dezastrul apare fără întîrziere

odată cu bibelourile, tablourile agățate pe pereți și cu „obiectele de artă" aranjate pe șemineu. Dacă n-am dat peste *Arcașul* din bronz, vom găsi fără îndoială *Leoaica din Atlas* sau *Ogarul la pîndă* din același material. *Peisajul cu Mont Saint-Michel* pictat pe trunchi de copac (tăiat oblic, cu scoarță aparentă) va fi probabil în fața *Stîncilor din Estérel*, o marină provenind direct de la „raionul de artă" al marilor magazine, și ansamblul va fi completat cu cîteva porțelanuri „chinezești", o „sculptură în lemn", amintire din țara bașcilor și cu vase de aramă de pe la bazarurile din Morlaix, Nisa sau Ribeauvillé.

Astfel că, chiar din momentul cînd preocuparea pentru înfrumusețare încearcă să se ridice la un nivel superior, la nivelul decorației gratuite, al artei pentru ea însăși, se degradează în modul cel mai iremediabil, îndreptîndu-se spre cele mai îngrozitoare produse, marfa aceea proastă, pretențioasă și informă care e, trebuie s-o recunoaștem, tristul apanaj al epocii contemporane.

Nu pentru că epocile precedente ar fi produs numai capodopere. Valorificarea acestora nu trebuie să ne facă iluzii. Căci proporția operelor neînsemnate rămîne, firește zdrobitoare. Dar ceea ce se impune dintr-o dată e calitatea lor, onestitatea și valoarea intrinsecă a producțiilor mai modeste. Înainte de începutul secolului al douăzecilea nu există marfă „artistică" proastă.

Aceasta se datora fără îndoială faptului că nimeni nu se improviza artist (nici artizan). Chiar și *amatorismul*, practicat fără vanitate, se supunea unor exerciții serioase : să ne gîndim la lecțiile de desen ce se dădeau odinioară în pensioane tinerelor de familie bună : nici una dintre ele nu s-ar fi considerat un Delacroix, deși putea executa o acuarelă onorabilă. Pînă nici chiar regina Marie Leczinka [1], de care putem vedea la Versailles cîteva picturi

[1] Soția lui Ludovic al XV-lea, rege al Franței (1715—1774) (n.t.).

foarte onorabile, nu disprețuise lecțiile lui Oudry [1], pictorul de casă al regelui. Dar nu s-ar fi gîndit să expună la Salonul Academiei regale.

Mai ales pe vremea cînd nimeni nu se gîndea să se considere *artist* pe nedrept, simțul frumuseții și al simplității formelor era universal răspîndit și oarecum instinctiv. Ne convingem de acest lucru atunci cînd vedem toate reconstituirile interioarelor vechi — aristocratice, burgheze sau țărănești — pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Degradarea s-a produs într-un ritm fulgerător, întrucît s-a desăvîrșit în cîteva zeci de ani și epoca noastră a fost nevoită să înființeze faimoasele muzee de *artă populară*, pentru a strînge în mare grabă și a păzi mărturiile unei civilizații aproape tot atît de îndepărtată de a noastră, din acest punct de vedere, precum aceea a romanilor.

Desigur că i-am fi uluit pe agricultorii din Bretania sau pe cei din Sologne din 1900, dacă le-am fi prezis că, în mai puțin de cincizeci de ani, străchinile, lingurile, măsurătorile de grîu, formele de unt și chiar cele mai modeste din obiectele lor obișnuite vor fi expuse, în vitrine, admirației amatorilor de artă, inventariate și studiate cu aceeași grijă atentă ca și sarcofagele egiptene sau retablurile flamande. Creația artistică, la furnizorii lor și chiar la ei înșiși, se opera în cea mai radioasă inconștiență (și cea mai mare libertate față de arta „savantă"). Era însă tot atît de sigură și de naturală : plăcerea pentru lucrul bine făcut, folositor, adecvat funcției sale, cu respect pentru materialul lucrat. Și dacă oalele, farfuriile, lămpile sau mobilele acelea ne satisfac ochiul și pipăitul

[1] *Jean Baptiste Oudry* (1686—1755), cunoscut mai întîi ca portretist, a fost un excelent pictor animalier, făcînd în special cartoane de tapiserii pentru manufacturile din Beauvais, al căror director era ; cele mai cunoscute — reprezentînd *Vînătorile lui Ludovic al XV-lea* — s-au executat la Gobelins (unde era inspector), revelîndu-ni-l ca pe un peisagist de valoare (n. t.).

atît de deplin, aceasta se întîmplă pentru că ele păstrează amprenta şi măsura mîinii care le-a făcut şi a celei care, folosindu-se de ele, le-a dat o formă nouă prin folosirea lor fără a le strica. Cel dintîi modelaj îl prevede şi-l pregăteşte pe cel al timpului care, departe de a-l altera, îl completează. Ştirbite, chiar sparte, obiectele acestea nu-şi pierd valoarea, după cum nu şi-o pierd statuile antice. Chiar şi în fragmentele lor observăm perfecţiunea şi necesitatea formelor.

Acest echilibru şi această armonie milenară — nu există diferenţă de natură şi puţine diferenţe propriu-zis formale între oalele sumeriene sau romane şi oalele ţărăneşti de acum o sută de ani — au fost brutal întrerupte de introducerea maşinii şi naşterea producţiei industriale. În acelaşi timp în care aceştia revoluţionau condiţiile materiale ale vieţii şi tulburau economia, geografia şi popularea, atacau însăşi structura obiectului. Pentru a nu ţine cont de ea în mod radical încă de la început. Maşina, sau, mai degrabă, cei care o mînuiau se străduiau să imite lucrul făcut de mînă, să reuşească a ajunge dintr-o dată şi din exterior la o aparenţă copiată. Eroarea provenea oare de la timiditate, de la lipsa unei imaginaţii, sau de la sentimentul unei inferiorităţi, ascuns sub aparenţele unei forţe cu totul noi ? Astfel cele dintîi automobile au maimuţărit multă vreme înfăţişarea caleştilor. Astfel s-au văzut înflorind ornamentele, ghirlandele şi festoanele din metal turnat, decorurile mobilelor rococo din plăci aglomerate de rumeguş şi alte drăgălăşenii pe care nu mai e cazul să le descriem. Cei din 1900 s-au delectat cu ele, şi exemple se mai află pretutindeni.

Dar, pe de altă parte, se întîmpla adesea şi ca industria să nu aibă în vedere decît latura utilitară, fiind total indiferentă faţă de aspectul produselor sale. Atunci urîţenia n-a mai cunoscut margini, într-un univers de tablă nituită, emailată, de alamă fasonată şi de sticlă turnată, în care oraşele s-au confundat cu satele, şi pe care maşina de cusut a bunicilor noastre, de pildă, ar putea-o simboliza destul de bine. Hidoasă cînd e nouă, în ce hal ajungea această marchitănie după ce era folosită ! Destinată fiarelor vechi, unde arheologii viitorului nu se vor duce să facă săpături în ciuda straturilor adînci de sedimentări...

Va trebui să aşteptăm destul de mulţi ani mai înainte de a apărea ideea studierii raţionale a formei obiectelor fabricate în serie, a căutării unei căi spre o nouă frumuseţe, care să nu mai datoreze nimic peceţii mîinii, nici amintirii ei, ci, dimpotrivă, să constea dintr-o riguroasă geometrie, din austeritatea conturelor, prin suprimarea accidentelor, sclipirea suprafeţelor impecabil lustruite. O frumuseţe îngheţată, impersonală, fiică a laminoarelor şi preselor rapide, dar, în fine, la unison cu noul univers al vitezei, al undelor şi al materiei eliberate. Această armonie inedită se descoperea a fi aceea care avea să se nască din calculele cele mai exacte, din adaptarea cea mai strictă a obiectului la funcţia sa : la avion, de pildă, volumul cel mai satisfăcător pentru ochi era şi cel care asigura cea mai perfectă pătrundere în aer ; la barajul hidroelectric, curba cea mai elegantă coincidea cu aceea care garanta rezistenţa optimă la presiunea apelor. *Arta funcţională* intra în scenă. Progresele ei au fost extrem de rapide în ultimii ani. Cartea unui francez [1], care a făcut avere în Statele Unite ca „estetician" industrial, ne explică în mod insistent care era motivul acestui succes : produsele cu înfăţişarea cea mai studiată se dovedeau a fi cele mai avantajoase pe piaţă. Nu e de mirare deci că numeroase elemente ale decorului nostru cotidian au evoluat cu mare repeziciune, unele ajungînd chiar foarte aproape de limitele perfecţiunii : fier de călcat electric, stilou sau frigider.

---

[1] Raymond Loewy, *La Laideur se vend mal (Urîtul se vinde prost)* (n. a.).

Aceste accesorii folositoare ne duc foarte departe, se va spune, de Arta cu a mare, aceea a marilor maeştri de la Luvru. Totuşi nu atît de departe pe cît se pare. Gustul nu e numai o facultate de zile mari, ce şomează în timpul săptămînii. Nu e un lux. Ar fi periculos să despărţim disciplinele în care se exercită el. Permiteţi-i artei să se retragă pe cele mai înalte culmi, sub pretextul purităţii, şi atunci ea se retrage totodată şi din viaţă. Parcată în nişte *rezerve* în care nu se vor mai livra decît jocuri lipsite de substanţă, spaţiile părăsite se vor preface repede în deşert. Dar marile epoci sînt dimpotrivă, pentru artă, cele în care prezenţa e totală, e o prezenţă naturală. Scrinul medieval folosit curent nu e nedemn de stranele sculptate ale catedralei ; firma postăvarului poate rivaliza cu feroneria corului. Artistul care execută polipticul altarului pictează şi steagurile corporaţiilor. Michelangelo desenează uniforme, Leonardo da Vinci nenumărate maşini, poduri, arme. Şi tot aşa pînă la infinit. Atunci opera de artă e pretutindeni. E familiară. Nu are motive de intimidare.

Din nenorocire însă, în cele din urmă, intimidarea a biruit, ca o consecinţă a retragerii operei în muzeu, dincolo de vizitarea obişnuită. Consecinţă şi a unei noi situaţii a artistului, inaugurată de romantism : aceea a unei fiinţe aparte, pierdută în norii inspiraţiei, plutind deasupra obişnuitului. Chiar şi atunci cînd a dorit să lepede această poză, societatea s-a încăpăţînat să i-o atribuie, la fel ca şi savantului, la fel ca şi actorului.

În acelaşi timp, asistăm la o fantastică proliferare a imaginii, ce inundă toate domeniile, prin efectul procedeelor perfecţionate ale reproducerii mecanice. Afişul, publicitatea sub toate formele, chiar imprimatul acceptă tot mai mult imaginea, preferînd-o textului. Pe o cale inversă celei care a urmat invenţiei tiparului, s-a găsit mai eficace să te adresezi direct ochiului mai degrabă decît gîndirii : oare revistele n-au ajuns, în cele din urmă, acea *biblie*

a săracilor din evul mediu — reprezentare figurată ce te scuteşte de lectură şi de studiu ? Cinematograful, televiziunea bat recordul — douăzeci şi patru de imagini pe secundă ! — acestui desfrîu care nu mai lasă privirii timp de odihnă. Dar supraabundenţa antrenează devalorizarea : tot aşa cum abuzul exagerat al limbajului slăbeşte sensul poeziei — exerciţiul cuvîntului în ceea ce există mai preţios — tot aşa şi recurgerea aceasta obsesivă la o imagine perpetuă impusă, nu aleasă, întrezărită mai mult decît văzută, ştearsă de îndată de cea următoare, slăbeşte facultăţile atenţiei privirii. Oare cum să ne mai mirăm că în climatul acesta opera de artă e considerată prea trufaşă, ţinînd seamă de faptul că ea nu s-ar putea oferi în acest mod ?

Concepţia contemporană a turismului generează fenomene destul de asemănătoare. Excelent ca principiu deoarece tinde să pună la dispoziţia celui mai mare număr de indivizi bogăţiile artistice ale unei ţări, pînă şi cele mai îndepărtate, greu de ajuns altădată, maniera de a practica turismul ne face să-i suspectăm foloasele ce le poţi avea. Nu-l vedem oare, într-adevăr, pe turistul motorizat mai preocupat de *rabla* sa decît de descoperirea ţinuturilor pe care le parcurge, cercetînd în mare grabă bogăţiile ce-i sînt semnalate. Iată-l plecat să „facă“, de pildă, castelele Loarei, Alsacia sau Burgundia. Mai înainte de orice îl interesează cantitatea. O să poată vedea oare Chambord [1], Cheverny [2] şi Blois [3] într-o singură dimineaţă ? Va putea

[1] Comună din departamentul Loir-et-Cher, unde se află un minunat castel, construit de Francisc I, rege al Franţei între anii 1515 şi 1547 (n. t.).

[2] Castelul Cheverny de la Cour-Cheverny — din acelaşi departament — a fost construit în 1630 (n. t.).

[3] Capitala departamentului Loir-et-Cher, unde există un castel din secolul al XIII-lea, restaurat în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea ; în Blois se mai află, de asemenea, interesante biserici şi clădiri vechi (n. t.).

oare dejuna atît de repede încît să ajungă și la Chaumont [1], Amboise [2] și Chenonceaux [3] ? Etc. Ce-ar putea oare face mai mult acest nefericit decît să verifice dintr-o ocheadă descrierea din ghid și numărul de *stele* decernate fiecărui loc ? Mai mult chiar, în perioadele de mare afluență, a devenit imposibil pentru un călător atent și curios să viziteze pe îndelete, contemplînd fiecare lucru așa cum merită, majoritatea monumentelor noastre : căci e nevoit să se alăture unuia dintre grupurile pe care ghizii îi dirijează în pas accelerat prin săli și galerii, în care nici vorbă nu poate fi să rămînă mai mult. Curiozitatea și anecdota — autentică sau nu — e mai presus de celelalte, în general, în comentariile impuse. Spre deosebire de aceste practici dezolante, există și unele excepții franceze sau străine (de pildă, casa celebrului tipograf Plantin [4], de la Anvers, pe care vizitatorul o parcurge singur, fără a fi zorit, informat la fiecare pas de niște notițe discrete, într-o delicioasă impresie de intimitate).

Se mai întîmplă și ca, în unele cazuri, iluminările sonorizate a căror vogă s-a răspîndit atît de mult să dăuneze semnificației profunde și spirituale a cutărui monument — abație sau bazilică. Ne dăm seama cum, la un moment dat, turismul, dintr-un stîngaci exces de zel, poate ajunge

---

[1] *Chaumont-sur-Loire*, comună din același departament, unde — în castelul înălțat la începutul secolului al XVI-lea — a locuit Chaterine de Medicis (1519—1589), soția lui Henric al II-lea, mama lui Francisc al II-lea, a lui Carol al IX-lea și a lui Henric al III-lea, fostă regentă pe timpul minorității lui Carol al IX-lea (n. t.).

[2] Comună situată pe Loara, unde se află un celebru castel în care s-a născut și a murit Carol al VIII-lea, rege al Franței între anii 1483 și 1498 (n. t.).

[3] Castelul — edificat pe malul rîului Cher, în timpul domniei lui Francisc I, la Chenonceaux (comună din departamentul Indre-et-Loire) — a fost înfrumusețat de arhitectul Philibert Delorme (1510/1515—1570), prin construirea unei aripi pe rîu (n. t.).

[4] *Christophe Plantin* (1520—1589), a trăit la Anvers și a editat faimoasa ***Biblia regia*** sau ***Biblia poliglotta*** (n. t.).

la distrugerea secretă a valorilor pe care-și închipuie că le susține.

Vrînd-nevrînd, astăzi trebuie într-adevăr să mergi la muzeu ca să cauți opera de artă. Acolo, și numai acolo, e prezentă ; numai acolo prezența ei e reală. „Rolul muzeelor în relația noastră cu opera de artă e atît de mare, spune Malraux, încît ne vine greu să credem că nu există muzeu, că n-a existat niciodată, acolo unde civilizația Europei moderne este sau a fost necunoscută ; și că la noi există de mai puțin de două secole. Secolul al XIX-lea a trăit din ele ; și uităm că ele au impus spectatorului o relație cu totul nouă cu opera de artă... Muzeul separă opera de lumea «profană» și o apropie de operele opuse sau rivale. E o confruntare de metamorfoze". *(Vocile tăcerii).* E mai ales consecința practică a dobîndirii unei conștiințe capitale : aceea a caracterului de neînlocuit al comorilor trecutului, al precăderii *vechiului* asupra *noului.* Noțiune străină constructorilor catedralelor noastre, de pildă (ca să le construiască nu ezitau să dărîme bazilicile anterioare), străină chiar celor care, în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, văruiau fără remușcări frescele „gotice" : de ce să se mai păstreze ceea ce erau în stare să facă din nou mai bine ? Declinul acestui sentiment de superioritate, contemporan cu dezvoltarea spiritului științific, avea să impună în puțină vreme respectul scrupulos pentru vestigiile trecutului. Acest patrimoniu salvat, în fine, adunat, nu putea aparține decît întregii națiuni. Într-adevăr, dacă muzeele noastre s-au născut adesea din colecțiile princiare sau regale constituite încă de la sfîrșitul evului mediu și în timpul Renașterii, meritul de a le fi constituit ca atare și de a fi permis accesul liber îi revine Revoluției. Între 1792 și 1794, Convenția creează Muséum-ul central al artelor de la Luvru, Muzeul monumentelor franceze, cel al Artelor și meseriilor, Muséum-ul de istorie naturală. Consulatul continuă această acțiune decretînd deschiderea a cinsprezece muzee în departamente. În ansamblu, seco-

lul al XIX-lea se va strădăi să se îmbogăţească în acest domeniu ca şi în celelalte. Va tezauriza : aceasta e epoca acumulării. Muzeele aveau să se umple, din pivniţe şi pînă în poduri, cu rezultatele săpăturilor, cu tot felul de achiziţii şi cu donaţiile acceptate în bloc din grija pentru cantitate. Ele se preschimbă în adevărate hale de vechituri îngrozitoare, fiefuri ale specialiştilor, ce descurajează profund profanul care se menţine la o respectuoasă distanţă.

O asemenea stare de fapt, prelungită destul de mult pînă în secolul al XX-lea, a sfîrşit în cele din urmă prin a face să apese asupra muzeelor un blestem greu, ce a pătruns pînă în vocabular. Într-adevăr, în limbajul obişnuit termenul nu are alt sens decît cel de : „loc de păstrare al vechiturilor, plictisitoare şi moarte". Într-adevăr, oare cine nu-şi aminteşte de vizitele la acele muzee din provincie de odinioară, cu sălile năpădite de inexorabilele colecţii de fosile, de animale împăiate, de tablouri tenebroase, în mirosul de mucegai, în singurătate şi linişte. Adevărate cimitire, unde chiar şi capodoperele rătăcite îşi pierdeau strălucirea de eternă tinereţe. Domenii de bătrîni, încredinţate spre păstrare bătrînilor, ca nişte minore sinecure. Institute de pietrificare a trecutului, simboluri ale morţii sale neînduplecate.

Dar limbajul obişnuit, păstrînd cuvîntului sensul său peiorativ, nu şi-a dat seama că acest cuvînt nu mai corespunde realităţii. Pentru că într-o perioadă de vreo treizeci de ani s-a efectuat o adevărată metamorfoză a muzeelor, sub efectul revoluţiilor asemănătoare celor care au transformat presa sau învăţămîntul. Şi ceea ce era adevărat odinioară, acum în general, nu mai e.

Căci, între 1920 şi 1930, oamenii şi-au dat seama că muzeele, ca să aibă un rol activ de instrumente de cultură, trebuiau să iasă din letargia lor şi, în loc să adăpostească pur şi simplu nişte opere, să găsească mijloacele de a le face să strălucească într-un mod cît se poate de eficace. Dar problema era mult mai complexă decît

părea. Pentru a o rezolva s-a creat o nouă ştiinţă, botezată muzeologie (sau muzeografie), care a avut revistele ei, şcolile ei, ce au format noi generaţii de conservatori, tineri şi competenţi. Sarcina ce le stătea în faţă nu era deloc uşoară. Căci aceşti conservatori trebuiau să conserve în mod real, adică să facă inventarul exact al bogăţiilor. Să le protejeze apoi de umezeală, de lumină, de căldură, de foc, de furt, de războaie şi chiar de timp.

Perfecţionarea tehnicilor ştiinţifice avea să furnizeze curînd mijloace extrem de precise de investigare a operelor. Laboratorul a fost introdus în culisele muzeului. Aparatele sale — obiectivul fotografic, microscopul, pinacoscopul, spectrograful etc. — au venit în ajutorul criticii nesigure a ochilor omului. Macrofotografia, mărind de zeci de ori urma pensulei în pastă, denunţă slăbiciunea imitatorilor şi consacră contestările paternităţii. Razele ultraviolete dau la iveală repictările. Cele infraroşii fac să apară anumite caractere pe un papirus şters. Razele X permit descoperiri senzaţionale, de pildă, sub un portret de Rembrandt, cel al unui studiu de femeie cu leagăn, acoperit de artist, şi pe care subiectul posterior îl ascunde pe vecie la examenul direct. Lampa scialitică, ce suprimă toate umbrele, a fost împrumutată de la chirurg. În schimb, eclerajul cu lumină razantă conferă suprafeţei pictate un relief lunar. Dar asta nu e tot : macrochimia analizează pigmenţii coloraţi, metalografia scrutează aliajele, mineralogia studiază marmura şi pietrele sculpturilor. Orice materie e traversată, explorată pînă la cele mai infime secrete. Aceste analize convergente au permis istoricului de artă să lucreze pe unele baze în sfîrşit încercate.

Totuşi nu e vorba aici decît de reversul decorului. Căci publicul nu poate judeca decît ceea ce i se arată pe scenă, adică pe simeze. Nici aici progresele nu sînt lipsite de importanţă. În loc să fie îngrămădite acolo în mod confuz unele lîngă altele, tablourile, selecţionate cu mai multă grijă, sînt depărtate în aşa fel încît să nu se stin-

gherească reciproc. Cele mai importante capodopere beneficiază adesea de o prezentare izolată, care să le scoată în evidenţă valoarea. Fondurile întunecate şi terne au făcut loc unor tonuri deschise. Piatra, lemnul sau ţesăturile cele mai plăcute ochiului oferă o gamă de suporturi foarte diversificată. Obiectele din vitrine nu-ţi mai propun ghicitori ci spectacole organizate. Eclerajul, natural sau artificial, a fost obiectul unor studii care să suprime reflexele, orbirea şi oboseala vederii.

S-a întîmplat fireşte ca, printr-o reacţie împotriva vechii profuziuni, unii reformatori să cadă într-un exces contrar cu ceea ce s-a numit „muzeul-clinic", cu suprafeţe goale, îngheţate, atît de lipsite de ceea ce putea distrage ochiul de la opera expusă încît aceasta se afla la rîndul ei asfixiată într-o atmosferă sterilă. Din fericire s-a revenit la un echilibru, înţelegîndu-se necesitatea unei anumite călduri, şi aceea de a găsi în fiecare împrejurare accesoriile potrivite.

Astfel, în numeroase oraşe din provinciile noastre, uneori extrem de modeste, s-au produs adevărate renaşteri, în stare să uimească un vizitator care ar revedea acele muzee după o absenţă de vreo douăzeci de ani. Şi, efectiv, vizitatorii vin grămadă acolo, adeseori de departe. Din nenorocire, resursele sînt prea dispreţuite, sau neglijate, chiar de locuitorii înşişi, atunci cînd nu le ignoră pur şi simplu. Publicitatea, chiar activă — expoziţii temporare, afişe, articole în presa locală, conferinţe — nu ajunge să trezească interesul într-un mod permanent. Oare nu e deci posibil ca un muzeu să devină un autentic focar de cultură, inserat în viaţă şi nu rămas deoparte? Străinătatea ne dovedeşte că da. La Sao Paulo, de pildă, *Museu de Arte* (de o nemaipomenită bogăţie, dacă ne gîndim că a fost înfiinţat în 1947 şi că peste şapte ani poseda, printre alte piese capitale, cinci opere de Cézanne, nouă de Toulouse-Lautrec, zece de Renoir etc... !). Muzeul de artă a fost instalat nu într-o clădire solemnă izolată

în mijlocul unui parc ci într-un bloc ocupat în mare parte de o vastă organizaţie de presă, radio, televiziune. Şi activităţile sale în amănunt te fac să visezi. Căci, afară de seriile de expoziţii consacrate unor mari personalităţi, unor teme de ansamblu sau unor tineri artişti, sau chiar şi unor prezentări didactice realizate cu ajutorul unui material special de reproduceri, copii şi tablouri sinoptice, Muzeul organizează concerte, spectacole de balet, proiecţii de filme. Ţine cursuri despre toate tehnicile artelor grafice, chiar şi despre publicitate, fotografie, grădinărit (care a dat naştere unei societăţi de cultură a florilor) şi chiar de formare a manechinelor. Mai multe din aceste cursuri se ţin seara. Altele se referă la muzică şi apelează la orchestre de copii. Organizatorii nu ezită să arate costume vechi sau rochii de la Dior printre opere de Tiţian şi Fragonard.

Astfel Muzeul are „o influenţă în viaţa oraşului, peste tot unde apar problemele artei şi pot sugera propuneri sau ajuta la rezolvarea lor : de la organizarea estetică a marilor expoziţii cu caracter industrial sau agricol, la decorarea vitrinelor marilor magazine, pînă la participarea dezbaterilor din mijlocul instituţiilor ce sprijină avîntul artei avansate ; pretutindeni intervin diversele echipe ale institutului, aducîndu-şi contribuţia la inovaţiile gustului, provocînd adesea polemici interesante". Şi P. M. Bardi, directorul Muzeului, poate trage următoarea concluzie : „Din punct de vedere muzeografic, e vorba de o experienţă de cea mai mare importanţă, dat fiind mediul în care s-a dezvoltat. Era indispensabil, într-o ţară nouă şi plină de imaginaţie ca Brazilia, să intri în miezul problemei, lărgind gradat şi cu anumită diplomaţie domeniul interesului şi gustul publicului pentru artă. Pe de altă parte, era vorba să se asigure încet-încet, pinacotecii în formare, un număr tot mai mare de vizitatori care să nu fie numai ocazionali sau turistici, ci să poată ajunge prieteni atenţi, şi aşadar oameni plini de zel şi propagandişti.

Cu alte cuvinte, fără această protoplasmă de «suporteri» amatori căreia îi oferim în fiecare clipă ceva nou... ar fi imposibil să conferim muzeului nostru o activitate dinamică progresivă şi continuă."

Iată secretul : să faci ca tot oraşul să fie mîndru de muzeul său — aşa cum sînt la noi Saint-Etienne sau Reims mîndre de echipa lor de fotbal. Sesizăm nuanţa. Oare un entuziasm de asemenea calitate nu poate fi într-adevăr decît apanajul ţărilor noi, cele care consideră achiziţionarea fiecăreia dintre operele lor de artă o victorie, şi construiesc pentru ele —la Milwaukee, la Johannesburg, la Tel Aviv — muzeele cele mai moderne din lume, concepute în fine pentru funcţia lor ? Noi care ne-am adăpostit comorile, prea leneş moştenite, în fostele palate ale regilor şi arhiepiscopilor noştri, le vom mai vedea oare încă multă vreme stînd departe de marile mişcări ale mulţimii ? Oare Muzeul-Casă de cultură din Le Havre vesteşte o eră nouă ?

Dacă arta veche şi muzeele continuă să exercite, în ciuda atîtor eforturi, o asemenea intimidare, ce să mai spunem de arta contemporană, de producţia artiştilor în viaţă ? Adevăraţii artişti sînt nişte persoane destul de închise, şi demonul universal al curiozităţii, care-şi caută prada peste tot ca s-o servească cititorilor ziarelor de seară, are prea puţină putere asupra lor, cu oarecare excepţii : dacă s-a reuşit a se face din Picasso o vedetă, aceasta s-a făcut punîndu-se stăpînire pe persoana şi pe viaţa lui, nu pe operă. În general, artiştii se urcă rar pe estradă, spre deosebire de verii lor scriitorii... La ei, n-au loc întîlniri pentru autografe, nu există jurii fiecare, puţini sînt cei care culeg informaţii. Biografiei lor îi lipseşte adesea anecdota picantă (farsele tinerilor pictori sînt demodate şi nici chiar romantismul mizeriei nu mai are vreun farmec). În spatele operei se ascunde omul, şi opera trebuie să spună tot. Dar unde să găseşti opera ? Mulţi nu ştiu, şi au scuze, căci, în ciuda celor mai merituoase încercări de a atrage provincia, totul se petrece la Paris, din pricina acelei concentrări imposibil de stăvilit, care se manifestă — în grade diferite — şi la celelalte arte.

Mai înainte de toate sînt Saloanele. În aparenţă, Saloanele au rămas cel mai simplu mijloc de a lua contact cu arta vremii, dar numai în aparenţă. Căci, din cauza numărului mare şi al confuziei, aproape că şi-au pierdut eficacitatea. Secolul al XVIII-lea fusese cel care luase parte la naşterea Salonului, cel al Academiei regale de pictură şi de sculptură al cărui prestigiu s-a păstrat neştirbit pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, de-a lungul Revoluţiei, a imperiilor şi republicilor, căci nu avea concurenţi : instituţia era unică (şi cuvîntul fără plural). Transformarea ei în Societatea artiştilor francezi, scăpată de sub controlul administraţiei, conţinea în germene prima sciziune, aceea a Societăţilor Naţionale de Belle-Arte (1889). Începînd de atunci, s-a răspîndit sistemul. Şi astfel s-a văzut cum apar Salonul de toamnă, Salonul de iarnă, Salon des Tuileries, Salonul din mai şi multe altele încă. Salonul Independenţilor s-a înfiiţat odinioară prin abolirea oricărui fel de juriu, din grija pentru echitate. Şi el a fost depăşit curînd : au apărut Supraindependenţii, ca un fel de provocare a rezistenţei umane a vizitatorilor, cu kilometrii lor de simeză. Sculptorii, gravorii, decoratorii s-au grupat în mai multe societăţi. Femeile au lansat Salonul pictoriţelor. Enumerarea lor completă s-ar înşira pe mai multe pagini, cu tot cu amatorii, căci poştaşii, profesorii, funcţionarii de la metrou, poliţiştii, medicii („exercitare ilegală de pictură !", spunea un umorist) nu s-au temut să expună sub steagurile respective, şi curînd fiecare meserie va avea salonul ei anual.

Concepem deci, fără greutate că o asemenea proliferare a făcut un mare rău instituţiei ca atare, şi că cel mai versat ochi ajunge să nu mai poată distinge nimic prin gloatele în mijlocul cărora operele de bună calitate, în exil, se pierd, fiind copleşite de enorma cantitate a celor

proaste. Nu în Saloane deci, afară de cazurile excepționale, se mai descoperă adevăratul chip al artei contemporane, ci în galerii.

Or, galeriile reprezintă, în geografia artistică, locurile care intimidează cel mai mult : cîți trecători „profani" îndrăznesc să deschidă ușa vreunei galerii ? Cu totul pe nedrept, căci acestea sînt, dimpotrivă, printre rarele locuri din oraș în care se poate intra ca într-o moară. Ce este de fapt o galerie de artă ? Un magazin ? Da și nu. Adesea e un ansamblu de săli de expoziție la etajul vreunui imobil. În vitrină se află unul sau două tablouri, nu mai multe, în general. E un magazin în care nu vedem aproape niciodată vînzîndu-se ceva, și a cărui intrare e într-adevăr liberă (la expozițiile particulare ; căci numai la marile manifestări ce rivalizează cu cele din muzee, în cele mai importante galerii se plătește biletul de intrare). Vizitatorii se uită pe îndelete la tablouri, se învîrt în jurul sculpturilor, urcă, coboară, se așază în fotolii confortabile, nimeni nu-i întreabă nimic. Vînzătorul sau vînzătoarea, de la birou, nu li se adresează decît dacă aceștia se interesează de prețuri. Uneori e și stăpînul acolo. Uneori chiar artistul ale cărui opere sînt expuse. E o atmosferă calmă, de meditație. Instinctiv, se vorbește încet. Dealtfel tablourilor le place mult acest lucru.

În ziua „vernisajului" totul e diferit. A trecut, firește, multă vreme de cînd nu se mai lustruiește nimic în timpul inaugurării unei expoziții, dar a rămas expresia. Un mare vernisaj e prin excelență ceea ce se numește în mod obișnuit un „eveniment foarte parizian". Are loc pe la patru sau cinci după-masă, de preferință vineri. S-au trimis cîteva sute de invitații (de care te poți lipsi perfect : oricine poate intra ca la un tîrg...). Artistul, înconjurat de tot personalul galeriei, așteaptă semeț criticii (dar, știind despre ce e vorba, aceștia s-au dus mai degrabă în ajun), confrații (care se pricep excelent să înțepe cu complimentele lor), și femeile de lume, care constituie majoritatea asistenței. Majoritate redutabilă și epuizantă ! Căci femeia de lume nu vine să vadă, ci să fie văzută, și să stea de vorbă cu prietenele ei. Pălăria ei după ultima modă constituie între priviri și picturi un ecran de nepătruns, și, peste trăncănitul asurzitor, exclamațiile ca : „încîntător", „delicios" zboară de la unul la altul, chiar dacă expoziția are ca temă o periferie sinistră sau niște monștri îngrozitori. Dar abia cînd femeia de lume zărește în sfîrșit artistul și tabără asupra lui ca să-l felicite, acest erou trebuie să fie foarte curajos, ca să nu-și piardă pe vecie speranța de a se vedea înțeles... Da, un vernisaj e o încercare grea, dar se pare că obiceiurile îl pretind. Adevărații îndrăgostiți de pictură vin mai degrabă în zilele următoare, și pot oricum, semnînd în registrul galeriei, să facă dovada interesului pentru artist.

E prea puțin să spunem că galeriile demne de acest nume sînt, la noi, aprope exclusiv pariziene. Chiar și la Paris, două arondismente dețin aproape în întregime monopolul : pe *rive droite*[1], al optulea ; pe *rive gauche*[2], al șaselea. În afara celor două teritorii consacrate, nu întîlnim decît foarte rari franctirori. Și aceștia sînt în apropierea frontierelor. Între arondismentul al optulea și cel de al șaselea, spiritul diferă considerabil, dealtfel. De curînd, în jurul noului Centru Georges Pompidou, cu o arhitectură futuristă, s-a dezvoltat un al treilea focar cu un spirit mai tînăr și mai internaționalist.

Pe străzile aproape provinciale din vecinătatea Școlii de Belle-Arte și cheiuri — *rue* de Seine, *rue* Bonaparte, *rue des* Saints-Pères — printre magazinele de antichități și librăriile vechi, ce conferă acestui colț al capitalei farmecul ei vetust și prețios, sînt o mulțime de galerii mici. Unele expun fără îndoială arta cea mai avansată, dar fără demonstrații de prisos : rămîn la același nivel cu trotuarul, comunică cu exteriorul, iau parte la atmosfera

[1] Malul drept al Senei (n.t.).
[2] Malul stîng al Senei (n.t.).

generală a cartierului în care studenţii se amestecă printre menajere, unde prăvăliile de rame alternează cu bistrourile şi cu negustorii de culori.

Cu totul altfel e climatul de pe *rive droite,* sau mai exact al acelui poligon circumscris de strada Royale, Fauborg Saint-Honoré, parcul Monceau şi bulevardul Messine. În aceste „cartiere frumoase", în interiorul cărora se observă dealtfel misterioase deplasări ale polilor de atracţie — dintre strada La Boétie spre bulevardul Matignon, de pildă —, se hotărăsc adevăratele destine ale artei contemporane. Acolo covoarele sînt groase, eclerajul savant şi preţurile considerabile. La conducerea acestor galerii se află marii seniori care domnesc în comerţul de artă, înfiinţează sucursale în străinătate, prospectează America, Elveţia şi Scandinavia. Puterea lor se poate compara cu aceea a editorului din lumea literară. Se sprijină pe valorile sigure şi lansează nume noi pe care mizează. Trebuie să ţină cont de risc, de capriciile gustului, chiar şi de eclipsele talentului. Unii dintre ei au fost odinioară orfevri sau croitori. Dar majoritatea a dobîndit, în intimitatea artiştilor şi operelor, o cunoaştere reală şi foarte sigură a artei moderne.

Muzee, expoziţii, galerii, în momentul de vîrf al activităţii lor de sezon, oferă o varietate de resurse mult superioară capacităţii de absorbire a publicului. Dar ce-i mai rămîne omului avid de hrană artistică departe de oraş ?

Odinioară nu-i rămînea nimic, sau aproape nimic : mapele cu gravuri în alb-negru nu sînt decît nişte transpuneri arbitrare ale picturilor celebre — un repertoriu de schelete. Cel puţin fotografia obişnuită a respectat cu stricteţe forma, dar ea era condamnată să transpună în griuri fără strălucire albastrurile cele mai celeste sau vermillonurile cele mai incadescente : un progres mediocru deci.

Epoca reproducerii în culori a schimbat considerabil această stare de lucruri. Perfecţionările remarcabile, succesul mare şi difuzarea ne interzic de acum înainte s-o

mai neglijăm. André Malraux, care nu ezită s-o boteze „tipografia artelor plastice", consideră cele mai bune reuşite „echivalentul a ceea ce odinioară erau tablourile de atelier, executate sub îndrumarea şi controlul maestrului ; copiile elevilor lui Ingres despre care acesta spunea : «Le voi semna»".

E adevărat că reproducerea, *facsimilul,* se apropie astăzi de ceeace într-un alt domeniu se numeşte „însăşi fidelitatea". Trebuie să insistăm că numai din acest punct de vedere îşi află justificarea : în acest domeniu aproximaţia nu se poate tolera, e condamnabilă fără drept de apel. Reproducerea făcută în grabă, ieftină, e un flagel căruia trebuie să-i preferăm, atunci cînd e cazul, cinstita fotografie în alb-negru : într-adevăr cum să îngăduim ca un albastru pus cu grijă de pictor să devină violet pe o corectură, verzui pe o alta ? Aşa că e necesar să precizezi limpede condiţiile unei reproduceri satisfăcătoare.

Mai întîi : fidelitatea culorilor atît cît este posibil, ceea ce presupune înainte de toate „reperarea" (în suprapunerea diferitelor culori) cu o precizie neînduplecată ; cel mai mic joc, vizibil la margine, cere anularea ei.

Al doilea : identitatea formatului (cu oarecare aproximaţie). Această propunere decurge din precedenta, căci orice reducere importantă alterează în mod automat redarea culorilor. Ea duce la o *condensare* care e, în raport cu tabloul, ceea ce e faţă de un roman original un rezumat de cîteva pagini : o aluzie. Din această cauză e atît de înşelătoare, oricît ar fi de seducătoare şi oricît de îngrijită realizarea, ilustraţia cărţilor de artă : de la formatul volumului la dimensiunile, chiar modeste, ale picturilor, abaterea e considerabilă. Dar ce să mai spunem cînd e vorba de fresce, de tavane sau de *Pluta meduzei* [1] *!*

Al treilea : probitatea în realizarea rezultatului. Procedeele de reproducere sînt diverse — fototipie, litografie,

[1] Celebră operă de Théodore Géricault, aflată la Luvru (n. t.).

pochoir[1], ecran de mătase etc. — și se potrivesc diferitelor tehnici. Desenul, acuarela, reproduse pe o hîrtie identică cu originalul, sînt astăzi greu de distins la un prim examen. Cu totul altfel se întîmplă cu pictura în ulei, a cărei materie, relief și pînă la cele mai profunde transparențe prezintă obstacole serioase. Aceste obstacole au fost uneori depășite cu dezinvoltură de anumiți fabricanți care nu ezitau să și machieze, dacă putem spune astfel, din exterior, reproducerile, cu ajutorul pensulelor, prin aplicarea verniului și a altor artificii suspecte. Înseamnă că prin asemenea mijloace înclini spre fals mai degrabă decît spre o copie integră. Acestei periculoase urmăriri a iluziei — oneroasă dealtfel — să-i preferi mai degrabă simpla reproducere pe hîrtie, care nu tinde decît la cea mai bună realizare aproximativă prin cele mai cinstite mijloace.

E adevărat că datorită acestei cuceriri a devenit posibil să trăiești zilnic în reflexul celor mai frumoase opere, că un interior împodobit numai cu reproduceri de format mare, alese în chip judicios și care se potrivesc unele cu altele, dobîndește demnitate și o căldură rezervate odinioară numai colecționarilor bogați. Și nu vom repeta niciodată destul că sînt de o mie de ori preferabile reproducerile bune picturii originale proaste.

Nici nu e nevoie să mai subliniem rolul lor în școli, în universități, în comunitățile izolate, prin expozițiile itinerante: acesta e capital. Odată cu muzeul de reproduceri, muzeu de ordin secundar dar eliberat de constrîngerile sale, mobil, ce se poate reînnoi și teoretic extinde la infinit, s-a deschis o nouă cale educației artistice.

Dar oare există această educație ? E prevăzută oare ? Are vreun loc în formarea copilului ?

[1] Lamă de carton sau de metal decupată, care se folosește pentru a colora cu ajutorul unei pensule un desen avînd conturul acelei lame (n. t.).

Diferitele grade de învățămînt au înscris studiul desenului în programele lor. Un studiu mereu amenințat dealtfel. „Ezităm să afirmăm, scrie un inspector de școli primare, că de acum încolo importanța desenului e incontestabilă în opera de educare întreprinsă în școală. E un lucru cert că «desenul» e surghiunit pe ultimul plan, uneori chiar abandonat. Și totuși Artele plastice sînt la ordinea zilei..." Și un alt inspector, de liceu, mărturisește cu melancolie în niște directive din 1953 :" În învățămîntul secundar, orarul suptămînal de desen a fost incontinuu redus de cinsprezece ani ; numai unele cursuri noi au avut oarecare trecere dar fără a fi legalizate, fără speranța unor rezultate satisfăcătoare. Lauda cu care ne fălim e mai curînd o vorbă goală, pe cînd consecințele nefaste se înscriu în fapte".

Rudă săracă a altor materii predate, desenul a suferit multă vreme din pricina metodelor neinteresante, a fost fieful profesorilor formați ei înșiși după legile celui mai steril academism (chiar dacă în școala primară, institutorul — considerat că știe tot pentru a instrui în toate — trebuie de bine de rău să predea și desenul). Pentru autorii Instrucțiilor oficiale, desenul e mai ales un mijloc de studiu ducînd împreună cu celelalte discipline la același scop : dezvoltarea științei și a facultăților copilului. „Mai întîi să vadă bine realitatea, s-o simtă și s-o redea apoi cu sinceritate, aceasta trebuie să fie singura preocupare a elevului în fața naturii care, sub mii de aspecte, rămîne modelul etern[1]." Și în cel secundar : „Practicarea desenului dezvoltă și stimulează spiritul de observație și curiozitatea aceea arzătoare care se află la originea oricărei cunoașteri[2]". Astfel multe generații în pantaloni scurți s-au străduit, cu ajutorul serios al gumei și al creionului negru, să redea ibricul de cafea, ulciorul cu apă și cutia cu cretă, impecabila trilogie, chintesență a *realului*. Dar

[1] Ordin din 20 iunie 1923 (n. a.).
[2] Ordin din 24 februarie 1943 (n. a.).

destul cu ironia : aceste obiceiuri sînt, pare-se, de domeniul trecutului. Metodele active au măturat accesoriile prăfuite, au făcut să pătrundă în clase florile, scoicile, păsările, să curgă culoarea, dînd frîu liber imaginației. Afișul, gravura, ceramica, vitraliul sînt de acum încolo lucruri obișnuite. Studiul marilor forme ale artei, de la Asiria pînă în secolul al XX-lea, s-a prevăzut în liceu, continuîndu-se cu vizitele la muzee. Dorim să credem că poate fi efectiv astfel pretutindeni (fără a ajunge, vai, să fim foarte convinși). Dar e adevărat că, în multe cazuri, inițiativele personale ale educatorilor depășesc programele, suplinind sărăcia mijloacelor, lipsa de credit, de documentare, de resurse locale și, cu ajutorul entuziasmului, fac minuni.

Minuni eroice. Afară de aceste scurte ore de grație, copilul se întoarce în universul său, și-și regăsește imaginile sale. Care ? Acelea pe care marile întreprinderi de cafea sau de biscuiți îl fac să le colecționeze. Benzile desenate ale revistelor sale ilustrate (sau ale adulților, și mai rele, poate). Cărțile poștale „umoristice". Calendarele publicitare. *Et caetera*. Imagine, da. Ultimele imagini ale degradării. Ultimele grade ale josniciei la care putea ajunge o anume folosire a liniilor și a culorilor, apanaj exclusiv al secolului nostru. Niște instrumente, printre atîtea altele, ale unui imperiu formidabil, bine statornicit asupra supușilor încă din cea mai fragedă vîrstă : imperiul vulgarității.

II. REALITATE ȘI ADEVĂR

Un mare șef indian, care era primit cu toate onorurile la Paris, a fost dus într-o zi la Luvru. A fost plimbat conștiincios prin sălile cu pictură. Indianul se uita în toate părțile fără a scoate nici o vorbă. Fiind pe punctul de a pleca, a întrebat, în fine, unde se aflau operele de artă. Foarte preocupat de scări și coridoare, nu dăduse nici o atenție tablourilor : personajele acelea atît de naturale din cauza asemănării lor nu erau pentru el decît niște strămoși, ceva mai bine conservați decît în țara lui, unde tehnicile de mumificare existau fără îndoială de multă vreme. Arta trebuia să se deosebească de acele iluzii atît de banale !

Fără îndoială că povestea e prea frumoasă ca să fie adevărată. Faptul nu are importanță, deoarece constituie un exemplu. Spre deosebire de indian, occidentalul tinde din instinct, și din toate puterile, spre asemănare. Arta trebuie să-i semene naturii, asta e legea lui. În consecință, ceea ce nu seamănă nu e artă. Criteriul e ușor. E imperios. Are soliditatea stîncii și inerția ei. De mai bine de cincizeci de ani, el servește, în măreața-i simplitate, la deosebirea dintre arta veche și arta „modernă".

„Tabloul reprezintă interiorul unui palat. În mijloc, pe un tron acoperit cu purpură, regele ținînd în mînă un sceptru de aur etc..." O asemenea descriere se potrivește unei picturi, să zicem din secolul al XVII-lea, așa cum se

potrivește unui decor de teatru. E un inventar de accesorii, precis și sigur ca orice inventar. Odată ce ai verificat locul fiecărui obiect, pot răsuna cele trei bătăi ale gongului și poate începe scena : totul e explicat — cu excepția tabloului însuși și a rațiunii sale de existență : descrierea nu poate suplini prin nimic tabloul, dar îi ține locul în chip foarte comod, în multe ocazii.

O asemenea substituire e imposibilă la un mare număr de opere contemporane. Așa că fraza pe care aceste opere o aud cel mai des e : „Oare ce reprezintă asta ?“ Ce întrebare sfîșietoare. Ce întrebare serioasă, care pune din nou în discuție, sub aspectele ei inocente, natura și funcția întregii arte. La care n-am putea răspunde printr-un cuvînt. Obstacolul trebuie ocolit, și atacat pe la spate.

Într-adevăr, trebuie să cercetăm ceva mai de aproape faimoasa chestiune a asemănării.

Dacă se consideră că opera de artă e valabilă în măsura în care ea seamănă cu natura, atunci cea mai satisfăcătoare operă ar fi aceea care ar semăna cel mai mult cu natura, și ideală, aceea care i-ar semăna în chip absolut. Or, ce este asemănarea absolută, dacă nu o identitate perfectă ? Numai o picătură de apă e identică cu altă picătură de apă, excluzînd orice imagine a picăturii de apă. Natura n-ar putea fi egală decît cu ea însăși, cu o a doua natură. O ipoteză absurdă ? Să nu mai vorbim despre asta.

O primă transsubstanțiere e deci prealabilă oricărei arte : pentru a reda carnea unui personaj pe care l-a luat drept model, sculptorul nu dispune de carne, ci de piatră, de lemn sau de lut ; pictorul, de culori. Pînă la ce punct poate fi împinsă asemănarea, cu ajutorul acestor mijloace ? Pînă la fidelitatea integrală, punct cu punct, milimetru cu milimetru ? Nu, căci rezultatele ar fi echivalentul figurilor de ceară de la Muzeul Grévin [1] : nimeni nu le-a

[1] Galerie cu figuri de ceară din muzeul creat la Paris, în 1882, de desenatorul Alfred Grévin (1827-1892) (n. t.).

confundat niciodată cu niște opere de artă, după cum nu se confundă nici dioramele [1], la care ar ajunge pictura concepută în acest fel. Pictura numită în *trompe-l'oeil* [2] purcede, totuși, de la această grijă. A fost foarte prețuită în diferite epoci : antichitatea ne-a transmis anecdota faimoșilor struguri ai lui Zeuxis [3], ce amăgeau pînă și păsările cerului care veneau să-i ciugulească. Dar trebuie să ne grăbim să adăugăm aceasta : *trompe-l'oeil* [4] nu păcălește ochiul decît de departe, sau mai exact de la o distanță calculată cu precizie. Văzută de aproape (de noi, dacă nu de păsări !), ea ne dezvăluie în schimb cantitatea de artificii și de deformări folosite pentru a realiza iluzia cu ajutorul unui anume unghi și a unei anume depărtări. *Trompe-l'oeil*-ul nu e decît o figură de presidigitație deosebit de neloială. Ceea ce ne propune nu e asemănarea, ci înșelarea aparentă.

Dar fotografia ? Fotografia nu e chiar procedeul care restituie o imagine foarte asemănătoare a naturii ? Da și nu. Într-adevăr, există două feluri de fotografii. Una, numai documentară, care nu se preocupă decît de exactitate. Cealaltă, mai ambițioasă, fotografia de artă sau aspirînd a ajunge o formă autonomă de artă — vom vedea imediat cum.

Trebuie să remarcăm de la început că fotografia pur documentară e în alb-negru. Sau a fost cel puțin pînă nu de mult, adică vreun secol. Din această cauză, se bazează pe o convenție majoră, pe care numai obișnuința ne permite s-o uităm. Traducînd infinitatea nuanțelor naturii numai prin gama de griuri, de la negrul pur pînă la albul pur, e tot atît de arbitrară ca și desenul în cre-

[1] Tablouri pictate pe pînze de mari dimensiuni, ale căror efecte variază după jocul de lumini (n. t.).
[2] Pictură care, de la distanță, dă iluzia de realitate (n. t.).
[3] Unul dintre cei mai iluștri pictori greci ai antichității (464-398 î.e.n.) (n. t.).
[4] În franceză, păcălește ochiul.

ion. Culoarea a eliberat-o de această servitute (deși și aici trebuie să vorbim despre fidelitatea într-o mai mică sau mai mare măsură a culorii). Ce-i mai lipsește deci ? Ah, mișcarea ! I-o dă cinematograful. Dar dreptunghiul ecranului nu-i acordă cinematografului decît o fereastră îngustă spre lume. Ecranul s-a lărgit. A fost curbat. S-au inventat procedee peste procedee pentru a doborî viziunea laterală, senzația reliefului etc... și din progres în progres se urmărește cu înverșunare (din ce în ce mai aproape) o realitate care nu se va lăsa totuși niciodată prinsă în întregime, la fel cum în geometrie hiperbola [1] se apropie pe nesimțite de asimptota [2] ei fără a trebui s-o ajungă vreodată.

Cît privește fotografia — și cinematograful — care s-au înălțat, pe drept, pînă la demnitatea de artă (o nouă artă), abia mai e nevoie să spunem că au făcut-o repudiind grija asemănării literale. Alegînd, în schimb, din elementele realității : prin cadraj. Interpretînd, accentuînd, sau transformînd aceste date, prin folosirea filtrelor, practicarea nedefinitului, al jocului de umbre și de lumini și multe alte procedee. Pe scurt, furnizîndu-ne niște transcrieri elaborate ale realității, uneori foarte departe de ea.

Iată deci o idee pe care trebuie s-o părăsim : arta nu reproduce natura. Nici o operă din nici o epocă, din nici o țară, chiar cea mai *realistă*, n-a atins niciodată — nici n-a vizat-o — această imposibilă asemănare. În concluzie, tabloul cel mai realist e rezultatul unei cantități considerabile de deosebiri, de echivalențe și de convenții, prin care se îndepărtează mai mult sau mai puțin sensibil de modelul său. Și arta constă tocmai din căutarea acestor interpretări și nu din îndeplinirea unei servile, zadarnice,

[1] Curbă plană cu un centru și două asimptote, avînd proprietatea că diferența distanțelor oricărui punct al său la două puncte fixe (numite focare) este constantă (n. t.).

[2] O dreaptă de care se apropie oricît de mult o curbă plană, dar pe care aceasta n-o atinge (n. t.).

copii. În diferență, nu în coincidență. În afirmarea libertății. Și dacă „clasicii" n-au încetat să proclame sus și tare fidelitatea lor față de natură, mai presus de faptul că e important să observi cum respectau în realitate această fidelitate, nu e mai puțin important să asculți unele vorbe de-ale lor, care te fac să auzi pe neașteptate un sunet oarecum discordant. „În natură poți găsi frumusețea aceea care e marele obiect al picturii ; acolo trebuie s-o cauți și nu în altă parte", spune austerul domn Ingres. Dar într-o altă zi : „Studiind natura, mai întîi să nu priviți decît ansamblul. Cercetați-l, cercetați-l numai pe el. Detaliile sînt niște lucruri mici ce ne incomodează și trebuie strunite... Să aveți pe de-a-ntregul în ochi, în minte, figura pe care vreți s-o reprezentați, și execuția să nu fie decît desăvîrșirea acestei imagini deja posedate și preconcepute". Deja posedate ? Preconcepute ? Detaliile strunite ? Oh, oh ! Și vorbind despre Poussin, marele pictor al celui mai clasic dintre secole : „Fără a fi ieșit din cîmpia Romei, și aproape chiar din Roma, nemuritorul Poussin a descoperit solul pitoresc al Italiei. A descoperit o lume nouă, ca acei mari navigatori, printre care și Americo Vespucci, dar cucerirea sa a fost mai calmă. Poussin — ce nume glorios ! — a știut să vadă în țara pe care a exploatat-o în chip atît de nobil ceea ce ceilalți nu văzuseră... El primul, el singurul, a imprimat *stilul* naturii italiene. Prin caracterul și gustul compozițiilor sale, a dovedit că natura aceea îi aparținea atît de mult încît în fața unui loc frumos, se spune, și se spune pe bună dreptate, că e *poussinesque*". Cum, acești artiști, atît de reverențioși față de real, au îndrăznit deci să dispună de el ? I-au imprimat stilul lor ? Erau deci liberi, deja liberi !

Da, erau, așa cum fuseseră totdeauna, chiar fără s-o fi știut, predecesorii lor.

Odată ce-am admis această constatare — o constatare capitală ! — n-ar mai trebui să existe vreo dificultate majoră în cursul a ceea ce s-ar putea numi procedura de re-

cunoaştere a artei contemporane. Căci libertatea, odată ce i-am pronunţat numele, nu mai suportă să fie ţinută în laţ. Cum popoarele eliberate de tiranie aspiră numai la regimul care le va permite să dispună în chip ideal de ele înşile, tot astfel arta convinsă de libertatea ei nu se va linişti decît după ce se va folosi de ea din plin şi sistematic. Şi nu e oare aici, rezumată în cîteva cuvinte, istoria revoluţiilor artistice survenite în lanţ de vreo sută de ani încoace ?

De la cea dintîi libertate, cucerită timid, pînă la libertatea totală, trecerea e insensibilă, dar de neînlăturat : mişcarea iniţială conţine germenele tuturor celorlalte. Întîlniţi la ţară un pictor lucrînd, în faţa *motivului*, cum se spune. Un motiv seducător : cîmpia, rîul, colinele, armonios ordonate în faţa ochilor săi, se oferă penelului. Dar creanga principală a acestui stejar, din prim plan, se pare că stînjeneşte printr-un unghi disgraţios compoziţia tabloului. Ce trebuie să facă omul nostru ? Să schimbe locul şevaletului ? Să caute un alt punct din care să privească ? Fireşte că nu : stejarul îi place, are nevoie de el, masa lui impozantă va echilibra în chip fericit restul tabloului. Numai cotul acestei crengi nenorocite... Oare nu-i veţi permite, din întîmplare, artistului s-o modifice puţin — doar atît cît e nevoie pentru ca pe pînză acordul general al liniilor să nu fie rupt în nici un chip ? Un fleac, în concluzie.

Atenţie, gîndiţi-vă bine. Neînduplecatul Dumnezeu, teribilul Dumnezeu al realismului absolut vă porunceşte să nu faceţi nimic. Stejarul aşa e. Dacă l-aţi ales ca să-l reproduceţi, reproduceţi-l integral, chiar şi cu confirmaţia vicioasă a crengii principale. Dacă nu, stejarul pe care l-aţi desenat, sau lăsat să fie desenat, nu va semăna nici cu acesta, nici cu vreun altul. Dacă nu, acest copac imaginar nu va avea cea mai mică realitate. Dacă nu...

Ah, dacă nu, aţi fi deschis colivia păsării numită artă, şi pasărea magică, de îndată aşezată pe stejar, îşi va lua repede zborul prin cîmpie, prin întreaga realitate. Şi dumneavoastră vă veţi fi lipsit de dreptul de a protesta vreodată împotriva acelor zboruri care vi se vor părea cele mai periculoase, chiar cele mai nebune.

Căci mîine artistul nostru, fixîndu-şi şevaletul în altă parte, în numele unei bune ordonări a tabloului său, va doborî un fag întreg sau îl va transplanta (astfel Corot, la întrebarea uluită a unui trecător, răspundea arătînd cu coada pipei copacul pe care-l picta, în *spatele* său). Poimîine creatorul devenit îndrăzneţ va face să crească pe pînză un copac încă nemaivăzut, un copac ce nu există în natură, dar care va fi pentru el rezumatul sau simbolul tuturor copacilor. Şi mai tîrziu încă, după ce vor fi rupte ultimele legături, va încerca să picteze obiecte sau forme pentru care natura nu i-a furnizat niciodată modele, într-o libertate pe care o va dori definitivă. Dar la acest ultim punct vom mai reveni.

Mai înainte, trebuie să examinăm încă această realitate după care arta se vede somată atît de des să producă o copie conformă cu ea. Fără a merge pînă la concepţia extremă a acelor filozofi după care lumea exterioară nu există decît în spiritul omului, ne putem pune întrebarea dacă nu există într-adevăr decît o singură realitate, sau cel puţin dacă realitatea nu are decît o singură aparenţă, aceea pe care existenţa noastră cotidiană ne-a făcut-o familiară pentru că ne serveşte în mod curent pentru a merge, a veni, a atinge şi a deplasa obiectele care ne înconjoară. Singura imagine a lumii pe care o acceptăm cu uşurinţă este aceea furnizată de ochii noştri de oameni, înţepeniţi la un metru şi jumătate de pămînt, şi raportînd totul la nivelul lor. Cutare peisaj pe care-l vedem astfel din fundul văii, pentru cine e cel mai *real*, pentru noi sau pentru vulturul care-l parcurge din cel mai înalt zbor al său ? Mont-Blanc e oare mai real văzut de la Chamonix sau văzut din avion ? Închistaţi în obişnuinţele — obişnuinţe milenare — ale ochilor, cîtă timiditate am păstrat

în felul de a reprezenta realitatea, pe cînd prodigioasele mijloace de investigare ale tehnicii contemporane ne permit acum să ne cufundăm în cele două infinituri, în centrul misterelor lumii ! Fotografiile luate automat de către rachetele trimise la sute de kilometri pe cer, și aducîndu-ne în fine dovada vizibilă că pămîntul e rotund, nu ne dezvăluie oare o minunată față a realității ? Dar telescopul electronic, în stare să abolească milioane de ani lumină, și să ne facă să contemplăm universul galaxiilor ?

În schimb, copacul e oare mai puțin real, atunci cînd, grație unei secțiuni micrografice a lemnului, ni se propune în arhitectura celulelor care-l compun ? Mai mult încă, atunci cînd ajungem la nivelul acelor formidabile furtuni ale electronilor care formează, cum ne-au învățat fizicienii, cea dintîi realitate — savanții aceia ar putea spune : adevărata realitate, a oricărei materii, nu ?

Oare am putea refuza artei de azi de a fi în acord cu asemenea viziuni ale realității sau de a ajunge la ele ? Dacă o face într-adevăr, cum s-o numești mai puțin *realistă* decît aceea care se mulțumește cu observarea micii pelicule a oricărui lucru, decît aceea a unui Courbet zeflemitor : „Dacă vreți să vă pictez îngeri, arătați-mi-i !" Dar îngerii, ca și ținuturile de vis, ca și măruntaiele secrete ale materiei, vor fi întotdeauna refuzați de o anume categorie de spirite pragmatice, care nu conferă artei decît domeniul strict al vizibilului. Ei bine, chiar și aceia vor fi nevoiți să recunoască faptul că nu există un singur și unic sistem permițînd să dai socoteală asupra acestui vizibil, prin efectul unei fatalități cvasimatematice.

Să luăm cazul picturii, care dispune de cel mai vast cîmp. Despre ce e vorba în cazul ei ? Să evoce un univers în trei dimensiuni pe un suport (lemn, pînză, hîrtie, perete) care nu are decît două. Traducerea celei de a treia, profunzimea, a fost pentru artiștii tuturor epocilor o problemă arzătoare. Pentru a o rezolva, trebuie să aleagă o convenție.

Or, singura tiranie a celor trei secole consecutive Renașterii, impunîndu-ne deprinderea perspectivei clasice, ne ascunde în general faptul că aceasta nu e decît o convenție printre altele (o ipoteză, a spus odinioară un pictor celebru prin grația și fantezia sa) și nu tiparul obligatoriu al oricărei viziuni. Perspectiva clasică, codificată în mod riguros, și devenită „știința proiectărilor conice", ne dă, conform teoreticienilor ei, *imaginea obiectelor, presupuse văzute dintr-un punct fix numit punct de vedere.* Imagine care rezultă din secțiunea unui plan (planul tabloului) al conului optic format de razele ajungînd din diferite puncte ale spațiului la ochiul (unic) al spectatorului.

Ochiul acesta unic, instrumentul unei viziuni chioare, e semnul celui dintîi artificiu : omul, prin grația divină, posedă doi ochi. E destul să-i închidă pe rînd pentru a constata diferența imaginilor culese de fiecare din ei, și că o combinare a acestor două imagini dă senzația de relief.

În al doilea rînd, ochii nu sînt decît în mod excepțional imobili. Mobilitatea, în scimb, e una din marile lor calități. Prelungită de aceea a capului și a întregului trup, duce la alegerea din spațiu a unei cantități de informații succesive a cărei medie permite o evaluare corectă a acelui spațiu. Exemplu de iluzie înșelătoare apărută din stricta perspectivă : un cub, văzut dintr-un punct fix situat în axa perpendiculară pe centrul uneia din fețele sale, ne apare ca un simplu pătrat. Numai deplasarea va permite să se risipească iluzia.

În sfîrșit, o critică și mai aprofundată ne face să observăm că retina e o suprafață concavă, și nu plană ca aceea a tabloului : în realitate, dreptele se înscriu pe ea ca niște curbe. Creierul le îndreaptă, așa cum face de obicei.

Din artificiu în artificiu, ne dăm seama că perspectiva, departe de a fi oglinda adevărului absolut, nu este ea însăși decît un mijloc de interpretare, mai comod numai spiritelor leneșe, pentru că-i ascunde inexactitățile sub

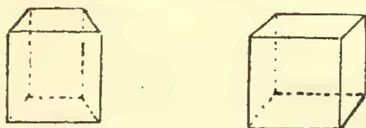
aparențele probității geometrice. Dar rămîne posibil un mare număr de alte mijloace, și perfect justificabile. Dacă luăm din nou exemplul simplu al cubului, ne dăm seama ușor de varietatea acestor mijloace (în domeniul pur grafic).

Într-adevăr, un cub, în plan sau în secțiune, ca și în cazul evocat mai sus, e reprezentat de un pătrat.

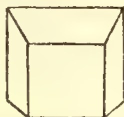
În perspectivă clasică, apare după una din schemele următoare :



Și dacă combinăm transparența cu perspectiva, așa cum se face în tratatele geometriei în spațiu :



În perspectiva inversată (paralelele divergînd în loc să conveargă), obținem o figură în genul acesta :



Deschizînd un cub și rabatîndu-i cele șase fețe pe un plan, avem



Et caetera.

Obiectele și ființele din natură, cu o structură mult mai puțin sumară, sînt cu atît mai mult un prilej pentru diferitele sisteme de interpretare. Rolul culorii combinîndu-se cu cel al liniei deschide și mai mult cîmpul virtualităților. Astfel s-au succedat de-a lungul secolelor mai multe moduri de reprezentare a spațiului, mai mult sau mai puțin coerente și complete, dar în acord cu concepțiile filozofice, matematice sau poetice în vigoare. Mod alegoric la greci, atenți la relațiile neîntrerupte dintre zei, elemente și om. Mod cosmic la chinezi, indiferenți față de tot ceea ce nu e ritmul unui univers cu care se identifică sufletul contemplîndu-l. Mod simbolic al evului mediu creștin, reglîndu-și proporțiile după imperativele ierarhiei spirituale...

După intermediul raționalist al secolelor clasice, respectînd scrupulos, după Renaștere, legile perspectivei geometrice, pictura în mod obișnuit calificată drept *modernă*, repudiind una după alta legile acestea, nu s-a întors pur și simplu la sistemele anterioare, deși în multe cazuri s-a inspirat de la ele sau a ajuns la ele : a căutat, mai mult sau mai puțin conștient, altele noi. „Deformările“ și „transpunerile“ de care s-a folosit, mai întîi imperceptibil, apoi deliberat, departe de a fi niște stîngăcii, niște dovezi de ignoranță sau de bizarerii gratuite, așa cum au crezut și continuă să mai creadă adversarii ei, nu sînt decît mijloacele căutării unei expresii spațiale, eternă căutare a picturii.

Dar accentuîndu-se această căutare, și individualismul artistic înlocuind grupurile mari — ateliere sau școli — ale trecutului, putem spune că astăzi fiecare artist are propria sa concepție și propria sa expresie a spațiului. Mai mult încă, această concepție și această expresie evoluează chiar în interiorul fiecărei opere particulare și într-un fel de la un tablou la altul. În așa fel încît spectatorul, împiedicat de a se deda leneviei, cum e ispitit s-o facă în fața unei picturi clasice, și de a lăsa ochiul să cir-

cule în interiorul acelei picturi la fel de neglijent ca pe stradă, e obligat să ia cunoştinţă de tablou *în calitatea lui de tablou,* şi nu în calitatea lui de spectacol. Tabloul îşi revendică existenţa ca organizare de semne, de la care se reconstituie spaţiul, şi nu numai ca o oglindă fără amalgamul de cositor cu argint viu, ca vreun ecran derizoriu al unei televiziuni înţepenite.

Dar unde e atunci realitatea, întreabă adesea de bună credinţă spectatorul, în faţa acestei pînze acoperită de pete şi de linii colorate pe care nu ajunge s-o descifreze. Realitatea ? Dar e acolo, e într-adevăr acolo, şi într-atît de prezentă şi de concentrată, încît fără îndoială că din această cauză privirea o atinge fără s-o vadă. Realitatea dă trup acelor culori şi acelor forme, în modul în care un jar hrăneşte flăcările. Flăcările nu sînt, desigur, legătura de surcele, dar sînt emanarea lor cea mai radioasă, cea mai preţioasă, şi fără de care n-ar exista.

Da, arta e un jar violent, totdeauna aprins, care îşi produce lumina arzînd realitatea, consumînd enorme cantităţi de realitate brută pe care o reduce, o devoră şi o calcinează, pentru a da naştere unei mici flăcări strălucitoare şi pure. Această flacără, care ne luminează, captivează cea mai ascuţită privire a noastră, încălzindu-ne inima, nu grămada grea de lemne. Ceea ce e mai viu, mai activ, în sînul elementelor se sublimează în flacără, misterioasă pentru toţi, afară de cei care nu vor să vadă în ea decît o reacţie chimică, o combinaţie de ecuaţii, ceea ce şi este într-adevăr.

Dar, tot aşa cum electricitatea produce o lumină care nu consumă deloc materie, nu s-ar putea oare concepe o formă de artă care să nu consume nici un fel de realitate ? Cu alte cuvinte : legăturile ce uneau arta cu natura, atît de întinse, atît de subţiri cum ajunseseră cu timpul, nu vor fi găsite oare încă prea apăsătoare, şi rupte de-a binelea ? Pictura, sculptura nu puteau oare crea pornind de la nimic, sau cel puţin pornind de la

altceva decît obiectele acestei lumi ? Acestea au fost întrebările pe care le-au pus unii artişti, după o lungă evoluţie logică, cam cu vreo jumătate de secol în urmă [1]. Răspunzînd afirmativ, au deschis cariera a ceea ce s-a numit, pe nedrept sau pe drept, *arta abstractă.*

Arta abstractă e una din chestiunile contemporane care a suscitat cele mai multe controverse şi discuţii, ce n-au reuşit să împrăştie acele stăruitoare confuzii ce o priveau din mintea publicului. E adevărat că înşişi specialiştii nu sînt totdeauna feriţi de aceste confuzii, contribuind la răspîndirea lor. O simplificare abuzivă tinde să boteze abstractă orice operă al cărei subiect nu se poate identifica imediat. Am văzut de curînd cît de grosolană e o asemenea eroare, şi cum poate fi prezentă realitatea în cazul unei transpuneri foarte îndrăzneţe. La drept vorbind, o operă abstractă nu se referă la nici un obiect, la nici o figură, a lumii vizibile (motiv pentru care i se mai spune uneori şi *non-figurativă* sau *non-obiectivă).* La inevitabila întrebare : „Ce reprezintă aceasta ?" nu putem răspunde cu privire la subiectul ei decît „nimic". Nu reprezintă nimic : ci prezintă, propune, există prin ea însăşi.

A fost folosit chiar raţionamentul prin analogie, pentru a explica dacă nu pentru a justifica arta abstractă. Oricît ar fi de periculoase comparaţiile dintre diferitele arte, exemplul muzicii se impunea. Cu mici excepţii, într-adevăr, (*Grădina în ploaie* sau *Simfonia pastorală* — şi cu cîtă libertate !) muzica nu imită nimic : raporturile dintre sunete şi tăceri îi ajung pentru orice expresie. La fel şi arhitectura, care nici ea nu se inspiră de la natură, ci creează forme şi volume autonome, avîndu-şi semnificaţia în ele însele. Ca şi, într-o oarecare măsură, dansul.

Artele plastice aveau să ajungă deci, în mod logic, la o revendicare echivalentă : ca raporturile dintre forme şi

---

[1] Socotit din anul 1960, cînd a apărut prima ediţie a acestei cărţi în franceză (n. t.).

culori să-şi fie sufieciente ele însele ca o creaţie independentă, şi nu ca traducere sau ca transpunere a lumii exterioare, să fie o pură „muzică pentru ochi" şi prin intermediul lui, fireşte, o hrană pentru spirit.

Hrană pentru spirit : aceasta constituia noutatea ambiţiei atunci cînd s-a manifestat, în primii ani ai acestui secol. Căci folosirea formelor şi culorilor ca atare, fără nici un fel de grijă pentru reprezentare, o cunoscuse fiecare epocă, din cele mai vechi timpuri ale omenirii. Pereţii cavernelor preistorice arată într-adevăr, alături de figuri vii de animale sălbatice, pure aranjamente de linii, zebrări şi damiere. Pretutindeni de atunci încoace, pe toate meridianele, la toate popoarele, s-au folosit combinaţii de motive stilizate sau de elemente strict geometrice — de la dreaptă şi cerc pînă la curbele cele mai complexe, însoţite de toate registrele culorii pînă la cele mai strălucitoare — pentru a da viaţă unor suprafeţe şi volume. Piatra, lemnul, metalul, pielea, stofele furnizau suportul. Pereţii, mobilele, draperiile, armele, veşmintele şi mii de alte obiecte au beneficiat de această ornamentare care adesea a atins cele mai înalte grade ale complexităţii şi rafinamentului. Dar termenul de *decorativ*, calificînd aceste forme ale artei în tratatele clasice, le menţinea cu grijă la un rang inferior, departe de activităţile nobile, slăvite de prestigiul *subiectului :* nu era vorba decît să distreze ochiul, să-l bucure fără a-l absorbi.

Renunţînd şi ea la subiect, arta abstractă nu înţelegea să renunţe la nici unul din avantajele artei figurative, ba dimpotrivă ! Nu se resemna deloc să-i procure privirii un simplu agrement superficial (la care detractorii ei s-au forţat s-o limiteze constant). Nu pretindea nimic altceva decît să înlocuiască descrierea lumii exterioare prin evocarea lumii interioare a omului sau, mai exact, în loc să facă aluzie la lumea interioară prin intermediul aparenţelor — expresia unui chip, profunzimea unei priviri etc... — se străduia să se lipsească de aceşti intermediari şi să

atingă direct realităţile invizibile. Tot aşa cum muzica, prin acordul sau succesiunea a două note, exprimă la infinit melancolia, pasiunea sau bucuria, la fel întîlnirea dintre o tuşă de roşu şi una de albastru, elanul sau ruptura unei trăsături aveau să se încarce, cu condiţia de a fi considerate prin ele însele, cu un conţiunt echivalent. În 1910, artistul considerat în mod obişnuit a fi fondatorul artei abstracte contemporane, Wassily Kandinsky, scria, chiar în momentul în care se pregătea să facă pasul hotărîtor în pictură, adică să părăsească întru totul descrierea obiectului : „Pentru artistul creator care vrea şi care trebuie să exprime *universul* său *interior, imitaţia* — chiar reuşită — a lucrurilor naturii nu poate fi un scop în sine. Şi invidiază facilitatea cu care arta cea mai imaterială, muzica, reuşeşte acest lucru. Se înţelege că se îndreaptă spre această artă şi că se străduieşte, în arta lui, să descopere procedee similare. De unde, în pictură, actuala căutare a ritmului, a construcţiei abstracte, matematice, şi chiar valoarea care se atribuie azi repetării tonurilor colorate, dinamismului culorii" [1].

Întrebării anxioase pe care a fost obligat să şi-o pună de atunci neîncetat : cu ce să înlocuiască obiectul ? Kandinsky i-a răspuns în cele din urmă : „Tocmai în libertatea de a deplasa formele, libertate în aparenţă arbitrară, dar în realitate determinabilă în mod riguros, trebuie să vedem germenul unei serii infinite de creaţii artistice.

Astfel maleabilitatea formei izolate şi, ca să zicem aşa, aptitudinea ei la transformările organice interne, orientarea pe pînză (mişcare), predominarea elementului obiectiv sau al elementului abstract pe de-o parte, de cealaltă compoziţia formelor care constituie grupurile de forme subordonate, combinaţia formelor izolate cu grupul formelor care creează marea formă a întregului tablou, principiile de rezonanţă sau de disonanţă a tuturor acestor părţi, întîl-

[1] *Despre spiritual în artă* (n. a.).

nirea formelor izolate, obstacolul care, într-o formă, întîlnește o altă formă, împingerile reciproce, magnetizarea, dizlocarea unei forme de o alta, maniera de a trata grupurile de forme, de a voala una, de a dezveli alta, de a aplica simultan ambele procedee, de a reuni pe aceeași suprafață ceea ce e ritmic și ceea ce e aritmic, de a combina formele abstracte pur geometrice (simple sau complexe) și cele care nici măcar n-au nume în geometrie, de a combina diferitele maniere de a limita formele între ele (accentuîndu-le sau atenuîndu-le) — acestea sînt elementele pe care se poate fonda un contrapunct al desenului. Acesta va fi — atîta vreme cît va fi exclusă culoarea — contrapunctul artei al albului și negrului.

Dar și culoarea furnizează materie contrapunctului, oferind, la rîndul ei, posibilități nelimitate. Asociată desenului, se va sfîrși în marele contrapunct pictural care-i va permtie să ajungă la compoziție și, în calitate de artă într-adevăr pură, va servi divinul. Același ghid infailibil o va conduce în această ascensiune : principiul *Necesității interioare*" [1].

Vedem din această minuțioasă analiză pe ce bogăție de „vocabular" formal — bogăție nebănuită de cei care nu concep formele decît materializate de obiectele lumii pe care o cunosc — se poate fonda o limbă aplicată la traducerea realităților interioare. Vedem și ce căutare nostalgică de puritate presupune un asemenea demers, ce dorință de a trece de la accidental la permanent, de la aparență la principiul creator, adică în cele din urmă la divin. Așa a fost într-adevăr gîndirea maeștrilor artei abstracte, în primele rînduri aflîndu-se olandezul Piet Mondrian, care scria : „Vrem o estetică nouă bazată pe raporturi de linii și de culori pure, pentru că numai asemenea raporturi pure de elemente constructive pot ajunge la frumusețea pură. Astăzi nu numai că frumusețea pură ne e necesară,

[1] *Despre spiritual în artă* (n. a.).

dar e pentru noi singurul mijloc ce manifestă în mod pur forța universală care e în fiecare lucru. E identică de fapt cu ceea ce în trecut ni se dezvăluie sub numele de Divinitate și care ne e indispensabilă nouă, bieți pămînteni, ca să trăim și să găsim echilibrul, căci lucrurile însele ni se opun și materia cea mai exterioară ne combate" [1].

Dar să nu lăsăm abstracția termenilor înșiși ai limbajului să se substituie celei a unei arte pe care, dimpotrivă, nu numai unul dintre adepții ei a vrut s-o boteze *concretă*, pentru a marca mai bine faptul că mijloacele ei erau foarte materiale și producțiile ei tot atît de reale, tot atît de tangibile ca toate celelalte opere. Căci, într-adevăr, o operă abstractă nu e nicidecum o construcție a spiritului, ci un obiect printre alte obiecte, înzestrat cu suprafață și cu greutate. O pictură abstractă e și ea, înainte de toate, după formula celebrului Maurice Denis, „o suprafață plană, acoperită de culori dispuse într-o anumită ordine". Subiectul, cal de bătălie sau femeie goală, dispărut radical de pe această suprafață, ea nu mai e decît aceasta, pentru amatorii de cai, de femei și de alte creaturi terestre. Dar e mult mai mult decît aceasta pentru cel care nu caută în cuprinsul ei nici femei, nici cai. Rămîne în pragul tuturor posibilităților, la răscrucea celor mai mari libertăți.

Îmbătătoare libertăți. Temute libertăți. Precum Robinson, în insula lui, liber, fără constrîngeri dar fără ajutor, nu-și mai poate afla salvarea decît în bogățiile ce le poartă în el însuși. De cît curaj va avea nevoie, de cîtă forță interioară, de cîtă ingeniozitate, talent de-a inventa, cîtă constanță, pentru a-și clădi din nou un univers organizat care să-i permită să trăiască ! Cel puțin pe Robinson îl susține memoria, el își reconstituie o lume aducîndu-și aminte de aceea pe care a părăsit-o, se servește de fragmente și de unelte găsite în chip miraculos. Nimic din toate acestea la acei Robinsoni abstracți, care n-au salvat

[1] Citat de Marcel Brion în *Art abstrait (Arta abstractă)* (n. a.).

nimic din naufragiul realităţii vizibile. Sînt nevoiţi să extragă totul din propria lor substanţă.

Şi totuşi această necesitate periculoasă a fost asumată, şi, unora, limitele creaţiei abstracte li s-au părut chiar că trebuie să se retragă neîncetat. Dar oare aceasta nu înseamnă să cedezi unei imprudente trufii ? Cine se poate făli cu certitudine că a inventat o formă, un raport de culori cu totul noi ? Aceasta ar însemna mai cu seamă să nu acorzi suficient credit naturii, care apare tot mai bogată pe măsura ce ajungem s-o sondăm tot mai adînc. Aspectele dezvăluite, de pildă, de procedeele de explorare ale ştiinţei, tot mai perfecţionate, iau la nivelul molecular sau atomic un caracter cu totul „abstract", pe care organizările celulelor vegetale sau formările cristalelor le ofereau deja la simpla observare microscopică. Astfel se poate întîmpla uneori ca artistul să regăsească, la sfîrşitul unei căutări originale şi dificile, cutare structură ce exista deja, fără ştirea lui, în inima vreunei stînci sau a unui metal rar, şi la o cu totul altă scară, invizibilă pînă cînd fizicianul n-a izolat-o în laboratorul său. Ce altă concluzie să tragem, decît că — o dată mai mult — realitatea e infinit mai vastă decît o cred atît unii „realişti" cît şi unii „abstracţi", şi că există multiple maniere de a o surprinde ? Că artistul poate ajunge realul dincolo de real, în momentul în care crede că se îndepărtează cel mai mult de el, şi fără voia sa, sau dimpotrivă, după cea mai ascunsă afecţiune, aşa cum înţelegem din cuvintele lui Kandinsky cînd spune despre natură : „O iubesc şi mai mult de cînd am încetat cu totul s-o mai reproduc".

Văzută dintr-un asemenea unghi, faimoasa ceartă *abstract-figurativ* îşi pierde mult din furia ei şi chiar din raţiunea ei de a fi. Trebuie să precizăm dealtfel că această ceartă n-a fost niciodată mai zgîndărită ca în cercurile exterioare picturii, şi că înşişi artiştii nu i-au dat prea multă importanţă. În tot cazul îi dau din ce în ce mai puţină importanţă, pe măsură ce frontierele devin tot mai

nesigure, incursiunile mutuale tot mai numeroase, teoriile tot mai puţin indiscrete. Pentru ei, numai calitatea contează. Ceea ce oferă operei valoarea ei, ceea ce-i asigură oarecare şansă de durată, nu e calitatea ei de a reprezenta, puţin, mult, sau deloc, ci aceea de a *rezista*, de a avea ponderea justă, viaţa ei personală.

Am fi ispitiţi să spunem : ce importanţă are dacă opera reprezintă sau nu ceva, seamănă sau nu cu altceva decît cu ea însăşi, numai să fie frumoasă — dacă, pronunţînd cuvîntul *frumuseţe*, nu ne-am îndrepta drept spre o capcană, din care nimeni n-a putut ieşi teafăr şi nevătămat. „Despre gusturi şi culori nu trebuie să vorbim", afirmă înţelepciunea popoarelor, care adaugă cu prudenţă că (e cam acelaşi lucru) : „toate gusturile există în natură". Cu toate acestea, în dorinţa de a depăşi acest defetism leneş, de cînd există oameni, şi care gîndesc, cei mai profunzi gînditori şi-au dat silinţa să definească frumosul, fără ca într-adevăr să fie vreodată de acord. Fără îndoială că s-au arătat prea ambiţioşi, în dorinţa de a lega problema de ansamblul sistemelor lor : de două secole, nişte esteticieni de profesiune au preluat ştafeta şi s-au apucat serios de lucru, lăsînd deoparte întrebările anexe. La sfîrşitul unor lucrări adesea abmirabile, s-au aflat în cele din urmă atît de puţin avansaţi, încît unul dintre ei, şi nu dintre cei mai neînsemnaţi, Étienne Souriau, mărturisea nu de mult, în faţa studenţilor săi de la Sorbona, următoarele : „Frumosul ? Analiza acestei noţiuni pune o problemă atît de arzătoare încît nu putem spera fireşte s-o elucidăm complet printr-un demers direct ; şi vom întîlni multe ocazii să completăm examenul nostru prin punctele de vedere pe care ni le va oferi în acest domeniu roza vînturilor a categoriilor estetice. Totuşi nu putem refuza să pătrundem dintr-o dată în centrul misterios al unei probleme care, dacă constituie într-un fel întrebarea-cheie a reflecţiei estetice, pare în acelaşi timp o întrebare disperată. Paul Valéry definea frumosul ca pe ceva care disperă. Prin

aceasta înțelegea ceva care ne face să disperăm dacă încercăm să-l pătrundem. Dar frumosul e și o noțiune, care îi face pe esteticieni să dispere"... [1].

Eminentul profesor amintea imediat, cu sinceritate, cîteva din sutele de definiții emise de-a lungul veacurilor de cele mai luminate minți. Platon : frumosul e cel spre care ne duce dragostea (o prescurtare mai apropiată, poate, decît celebra formulă : „Frumosul e splendoarea adevărului", atribuită adesea lui Platon). Aristotel : frumosul stă în acordul dintre ordine și măreție. Plotin [2] : ideea după care o ființă primește forma ei interioară. Hindușii : alianța dintre justețea proporțiilor și bogăția savorii. Kant : frumosul e ceea ce place în mod universal și fără concept (de unde se trage și formula : frumosul e o finalitate fără sfîrșit). Voltaire : frumosul , pentru broscoiul rîios, e perechea sa (sub sarcasm se atinge aici cel mai profund pesimism). Vistor Hugo : frumosul e forma ; o dovadă stranie și neașteptată că forma e fondul. Eugène Delacroix : e întîlnirea tuturor convenientelor. Baudelaire : frumosul e ceea ce e bizar. Lamennais [3] : frumosul despărțit de Dumnezeu e Satana. Santayana [4] : este plăcerea considerată ca o calitate inerentă obiectului. Filozoful

[1] E. Souriau, *Les Catégories esthétiques (Categoriile estetice)* (n. a.).

[2] Filozof neoplatonician (205—270), născut dintr-o familie romană stabilită în Egipt. Discipol al școlii din Alexandria, el a predat la Roma o filozofie în care doctrinele antichității se contopiseră cu creștinismul (n. t.).

[3] *Felicité Robert de Lamennais,* sau *La Mennais* (1782—1854), filozof francez care, după ce s-a călugărit, a făcut mai întîi apologia principiului teocratic, propovăduind apoi doctrinele revoluționare, după aceea a liberalismului catolic. Rupînd definitiv relațiile cu Roma și cu catolicismul, a publicat în 1834 *Les Paroles d'un croyant (Cuvintele unui credincios).* Condamnat de către papă, a scris o serie de pamflete democratice. Decepționat de cea de a II-a Republică, a murit descurajat (n. t.).

[4] *George Santayana* (1863—1952), filozof american, autorul lucrării *Viața rațiunii* (n. t.).

Guyau [1] : e ceea ce ne stimulează în chip vital toate energiile noastre.

Îndurare ! Chiar Montaigne constatase : „E verosimil să nu știm deloc ce e frumusețea în natură sau în general, deoarece frumuseții umane, adică a noastre, îi conferim atîtea forme diferite : a cărei rețetă, dacă ar exista vreuna naturală, am recunoaște-o în comun, ca și căldura focului".

Esteticienii au ocolit dificultatea — justificîndu-și în acest fel existența — aducînd la cunoștință că estetica ar fi, de acum înainte, nu știința frumosului, ci aceea a artei. Prudentă poziție. Astfel medicina nu e știința vindecării, ci aceea a bolilor. Dedîndu-se studiului bolilor artei (urîtul, caricaturalul, grotescul) ca și diferitelor ei stări de sănătate (drăgutul, grațiosul, pitorescul etc...), estetica și-a descoperit vreo șaizeci și șase de categorii diferite și în consecință de lucru pentru încă multă vreme...

Dar artiștii ? Ei nu dispun de resursa dialectică pentru a-și zice „făcători de artă" în loc de „făcători de frumos". Arta e, prin definiție, parcela lor : ea nu există fără ei. E aceea care o fac ei.

Ce caută deci artiștii dacă frumosul nu e decît un miraj insesizabil, dacă imitarea servilă a realității obișnuite nu e decît o treabă zadarnică ? Poate că la urma urmelor acesta e adevărul, cel puțin prin adevărul lor, cel pe care fiecare îl poartă în el, fragmentar dar exigent, și care nu dă pace nimănui. Adevărul, adică ceea ce e și încă nu e, prezența și absența, vizibilul și invizibilul, cunoscutul și necunoscutul, realitatea totală pe care nimeni nu poate spera s-o cuprindă pentru că aceasta e rezervată divinității, dar a cărei nostalgie o are fiecare

[1] Filozoful francez, *Marie-Jean Guyau* (1854—1888), e autorul a două lucrări — *l'Irréligion de l'avenir (Lipsa de religie a viitorului)* și *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction (Schița unei morale fără obligație sau sancțiune)* — care ni-l dezvăluie ca pe un spirit strălucit și îndrăzneț (n. t.).

ființă, la un moment dat din existența sa. Nevoia aceasta îndîrjită de a crea care-l îmboldește pe artist e chemarea adevărului din el ce-l așteaptă în spatele fiecărei opere în curs de desăvîrșire, se sustrage înaintea finisării ei complete, refugiindu-se în spatele operei următoare, uneori lăsîndu-se întrezărit într-o străfulgerare și dispare din nou pentru a-l atrage tot mai departe pe cel care-l urmărește. O asemenea cercetare, nesfîrșită, e parcela tuturor celor care au într-adevăr misiunea de a căuta, artistul ca și poetul, ca și savantul. Savantul și artistul nu se contrazic : departe de a-și întoarce spatele, ei colaborează, urmărind fiecare adevărul pe căi convergente. Uneori se întîmplă ca artistul și savantul să aibă același nume, cel de Leonardo da Vinci, de pildă, pașii ducîndu-l pe toate căile, în același timp, spre același scop.

Dar unde se află artiștii de azi ? Sau, mai degrabă, unde nu se află ? Dacă ne-am lua după vocabular, s-ar afla pretutindeni. Căci, într-adevăr, termenul și-a pierdut valoarea, rămînînd totuși mult în urmă față de devalorizarea monedei. Compozitorul Erik Satie [1] spunea încă la începutul secolului : „Nu mai e nevoie să ne numim «artiști», lăsînd această denumire strălucitoare coaforilor și pedichiuriștilor“. Coaforilor, pedichiuriștilor, „machiorilor“, cofetarilor, celor care fac înghețată, e adevărat. Totuși mînuitorii de peneluri apar în cohorte din ce în ce mai numeroase ca să revendice titlul. Sînt acum în Franța cîteva zeci de mii, după anumite statistici dificile dealtfel. Dar fiecare cunoaște, în cercul său, cutare sau cutare persoană care „desenează bine“, sau „face pictură“ chiar. Iat-o deci consacrată în chip foarte serios *artist*, cînd nimănui nu i-ar da prin gînd să boteze *savant* vreun student de la matematică, nici măcar vreun inginer de lucrări publice. Totuși, cu cît e mai mică prăpastia în acest caz !

---

[1] *Alfred Erikit Leslie Satie,* numit *Erik Satie* (1866—1925), compozitor francez de origine scoțiană, autorul, printre altele, baletului *Parada,* ale cărui decoruri au fost executate de Picasso (n. t.).

Cum i-ai putea oare convinge pe amatori că, firește, fac mult mai bine că-și folosesc timpul liber în acest mod admirabil mai degrabă decît să-și piardă banii la curse sau prin cafenele ; că în acest caz e vorba numai să-ți petreci timpul liber într-un mod foarte recomandabil, dar nimic altceva ? Că nenumăratele schițe executate rapid de-a lungul potecilor de sat țin de domeniul unei distracții agreabile ? Că miile de schițe în creion, naturile moarte, nudurile, peisajele și scenele de gen de tot soiul care există în cea mai mare parte a universului locuit au existat dintotdeauna ? Că nu există între ei și lumea artei numai o simplă diferență de grad, ci o iremediabilă opoziție de natură ? Că fiecare generație nu produce mai mult de cîteva duzini de artiști adevărați, a căror operă nu va fi dată uitării pentru a ajunge lîngă aceea a generațiilor precedente ? Că prinosul întregii tale vieți și timp, sîrguința, anii lungi de studiu, convingerea, certitudinea interioară, sacrificiile sînt necesare dar nu suficiente unui artist ? Că harul nu înseamnă nimic fără toate condițiile precedente, dar că aceste condiții nu pot înlocui harul, că talentul nu se forțează, și că n-ar trebui să se vorbească de geniu mai mult de două sau trei ori pe secol ?

Cum să deranjezi mulțimile de oameni cumsecade, de ființe extrem de sigure de ele, astăzi profesioniști cum se cuvine și afiliate dealtfel la diverse sindicate, să producă neîncetat niște ciurucuri — figurative sau abstracte ? Dar acum nimic nu-i mai poate descuraja, de cînd mitul mesajului neînțeles a pătruns în conștiința colectivă. Nu se poate face nimic împotriva dilemei : „Vedeți ce succes am, dovadă a valorii mele“ și „Nu sînt prețuit cum trebuie ? — Iată într-adevăr dovada meritului meu“.

Vai, am ajuns la o asemenea confuzie încît reușita imediată nu are mai multă semnificație decît totalul insucces. Aureola (postumă) a artistului blestemat și-a pier-

dut strălucirea, și *avangarda* s-a depășit atît de mult ea însăși încît după ce a făcut înconjurul lumii a ajuns în sfîrșit la mase. Chiar și scandalul și-a pierdut eficacitatea, tonică odinioară, de cînd a ajuns una din formele preferate ale publicității. Diferitele atribute ale cotilionului, lavaliera și haina de catifea ale tînărului pictor au ajuns lîngă capriciile vechi și noi la magazinul de accesorii. Ce mai rămîne deci ? Ici-colo, cu foarfecele sau cu penelul în mînă, un om singur, atent și lucid, în prada „dificultății de a fi", în punctul considerat de intersecție dintre linia vremii sale și marele curent al sensibilității universale. Ici-colo, prin noianul operelor născute moarte, o operă care respiră, o operă vie. Între miile de forme ale minciunii, aceasta se încăpățînează să ne prezinte, strălucitor și aproape invizibil, însuși chipul adevărului.

III. CU OCHII DESCHIȘI

Unele ținuturi nu le apar călătorilor niciodată altfel decît printr-o pîclă perpetuă care le-acoperă și le ascunde adevărata înfățișare. Precum opera de artă, adesea atît de învăluită de boarea deasă a vorbelor și ideilor. Pentru a-și găsi drumul, călătorul trebuie să coboare de pe munte, să pătrundă în inima țării. Pentru a găsi drumul operei, spectatorul trebuie să părăsească universul ideilor și ajutorul indiscret al cuvintelor. Ce sacrificiu scump ! Nu-l vedem oare pe spectator cum se întoarce în toate părțile, căutînd cu îngrijorare vreun ghid, vreun catalog, sau măcar o inscripție. „Explicați-mi !" Nenorocitul se încăpățînează, reclamă *înțelegerea* operei, oricît de puțin i-ar rezista, considerînd-o un fel de rebus a cărui cheie ar trebui să-i fie furnizată din afară cu modul ei de folosire cu tot. Oare ce satisfacții așteaptă de la această descuiere ? O problemă de cuvinte încrucișate, odată ce ai rezolvat-o, mai are oare vreo atracție ? Dacă opera n-ar fi decît un labirint căruia ar trebui să-i descoperi ușile, nu ne-ar da la urma urmelor decît un cadavru transparent, indiferent. O pictură, o sculptură nu au mai multă legătură cu un sertar cu secret decît un poem cu o telegramă cifrată. Nu trebuie să descoperi arcul, nu trebuie să descoperi *cuvîntul*. Nu e vorba deci să înțelegi, ci într-adevăr să privești.

Să priveşti cu adevărat, da, mai înainte de a voi să diseci cu spiritul. Fără îndoială că se cuvine să ne oprim mai întîi la sensul cuvîntului *a înţelege,* în domeniul care ne aparţine. Se înţelege de la sine că trebuie să îndepărtăm imediat pe cel de *a identifica,* care e echivalent cu a recunoaşte într-o compoziţie pictată sau sculptată obiectele, personajele şi detaliile universului familiar, dispuse în ordinea scrupuloasă în care se întîlnesc în viaţa cea de toate zilele sau în tradiţia istorică. Celui pe care-l fascinează nasturii de la redingota lui Napoleon sau anatomia feminină, arta nu are să-i dezvăluie nimic : după caz, serviciile de documentare sau *music-hall*-ul îl vor mulţumi.

Dacă rămînem la accepţia latină, şi comună, de *intelligere,* legitimă atunci cînd se face aluzie la demersurile pure ale spiritului, aşa cum sînt matematica sau filozofia — adică : să legăm una de alta diverse propoziţii lipsite la început de semnificaţie aparentă şi să le descoperim un raport logic — atunci se pare că într-adevăr cuvîntul a înţelege o operă de artă trebuie proscris din vocabularul artelor. Numai plăcerea încăpăţînată pentru raţionament, la majoritatea celor care pretind să înţeleagă o operă de artă, îi împinge să caute între aceste elemente nişte relaţii de ordin intelectual pe care aceasta refuză prin natura ei să le furnizeze (şi atunci cînd o face, aceste relaţii nu sînt decît acesorii, deci înşelătoare : un peisaj de Poussin, oricît de ordonat, oricît de clar ar părea, nu e un loc geografic ce poate fi redus la o anumită distribuire de coline, de păduri şi de ape curgătoare ; o vedere din Paris de Utrillo nu prea te ajută să-ţi găseşti drumul — şi, chiar dacă ţi-ai recunoaşte propria ta casă, asta nu ţi-ar folosi prea mult la înţelegerea picturii).

Nu mai puţin iluzorie e şi satisfacţia pe care o au unii atunci cînd, în faţa unui tablou, de pildă, au ajuns să reconstituie bucată cu bucată elementele împrăştiate ale obişnuitei realităţi, şi s-o reconstruiască mental conform obiceiurilor lor. Căci un tablou, fie şi cubist, n-are nici o

legătură cu un *puzzle* [1]. Şi aceiaşi spectatori, de obicei cu o impresionantă bunăvoinţă, se canonesc să caute, cu preţul unor eforturi tot mai mari, punctele acelea de sprijin înşelătoare în nişte opere care se pretează din ce în ce mai puţin la asemenea exerciţiu. Ceea ce făcînd, se îndepărtează tot mai mult de ceea ce acestea le arată. Într-adevăr, componentele unei opere nu se ordonează între ele decît după unele relaţii autonome de forme, de culori, de spaţiu, de ritm, singurele pe care artistul le-a însărcinat cu transmiterea gîndirii sale.

Artistul, dacă sculptează sau pictează, o face pentru că a ales anume modurile plastice ale expresiei pentru a formula ceea ce concepe, excluzîndu-le pe toate celelalte. Dacă Eugène Delacroix ar fi voit să relateze istoric *Intrarea cruciaţilor în Constantinopol,* ar fi împrumutat pana lui Michelet sau a lui Augustin Thierry [2] ; Manet, pe aceea a lui Zola dacă ar fi vrut să povestească viaţa *Nanei.* Dar nu : nici unul nici celălalt n-au scris, ci au făcut tablouri. Aceste tablouri nu trebuie citite. Şi cu atît mai puţin încă sînt subiecte de explicaţii la texte.

Dacă, în loc să porneşti de la viziunea spectatorului la gîndirea artistului, cauţi să faci drumul invers, pornind de la aceasta ca să ajungi la opera materializată în pictură sau sculptură, nimic nu-ţi permite să distingi două stadii în acest demers : primul care ar fi o construcţie mentală prealabilă oricărui început de execuţie, urmat de o traducere în forme şi culori a acestei concepţii teoretice. Toate mărturiile creatorilor dezmint această schemă şi arată, dimpotrivă, că gîndirea lor se exprimă direct, şi fără intermediar, prin acordul unui gri cu un galben,

---

[1] Jocul enigmelor (engl.) (n. t.).

[2] *Augustin Thierry* (1795—1856), excelent narator şi istoric francez, care a publicat mai multe lucrări — *Lettres sur l'histoire de France (Scrisori despre istoria Franţei), Essai sur le tiers état (Eseuri asupra stării a treia)* etc. — reconstituind faptele după o serioasă studiere a documentelor (n. t.).

printr-un contrast sau o modulaţie, o împăstrare sau un glasiu. Şi asta, chiar şi în cazul diverselor simbolisme, conform cărora linii şi culori pretind a semnifica un sentiment sau altul datorită unor sisteme precise de corespondenţe. Într-adevăr, liniile şi culorile acestea nu îmbracă o armătură ideală, precum ţiglele care acoperă o cherestea, ci se ordonează strict unele în funcţie de altele, căci altfel n-ar mai fi vorba de pictură ci de un joc de societate. O dovadă că formele îşi au viaţa lor proprie nu numai după ce se nasc, ci chiar şi înainte, în timpul perioadei de gestaţie a operei, şi atunci cînd sînt susceptibile de metamorfoze neaşteptate : la un moment dat copăcelul devine personaj sau ceainicul se preface în turturea, după necesităţile interne ale compoziţiei. Exigenţele culorii se manifestă tot în acest mod imperios. În 1908, Henri Matisse picta o vastă pînză cu o dominantă de verde — o femeie într-o cameră cu o fereastră deschisă spre un peisaj — pe care o numea *Armonie verde.* Reluată peste cîteva săptămîni, tindea spre o *Armonie albastră.* Dar peste un an, cînd a primit-o amatorul care o cumpărase, devenise în cele din urmă *Armonie roşie.* Bineînţeles că în acest timp schimbările de colorit determinaseră o mulţime de variaţii în desen. Dacă în ultima stare tabloul se afla destul de departe de primele dispoziţii ale autorului, el nu se abătuse totuşi din calea propriei sale logici.

„Pictorii nu trebuie să mediteze decît cu pensulele în mînă" : cuvintele lui Balzac (din *Capodopera necunoscută)* sînt categorice. Artistul nu e el însuşi decît la el în atelier ; cel puţin acolo o dovedeşte. Nimic nu e mai periculos pentru el decît să-şi gîndească arta la rece, s-o viseze, după cum ne demonstrează eşecurile regulate ale acelor curente la care o teorie sau un manifest au precedat dovada făcută de operă. O declaraţie de intenţii pe o sută de pagini nu valorează cît un crochiu bun. Toţi artiştii adevăraţi au dovedit că fiecare operă îi conduce, că pune şi încearcă să rezolve una după alta anumite probleme

care n-au valoare decît prin ea, căci totul e luat de la început de fiecare dată. Aceştia nu calculează opera nici n-o gîndesc, ci o poartă în ei, eliberîndu-se de ea mai mult sau mai puţin greu. După ce s-a născut, pictură sau sculptură vie, şi nu discurs, nici ecuaţie, nici poveste, spectatorul nu trebuie să-şi aţîţe inteligenţa ci, mult mai simplu, numai să-şi deschidă ochii.

Căci dacă muzica cere să fie ascultată, filozofia să fie gîndită, dacă şi matematica e un subiect de reflectare, dacă trebuie să te deplasezi în interiorul construcţiilor unei arhitecturi, să te ţii cu tot trupul de evoluţiile unui dansator, opera de artă nu trebuie decît s-o priveşti. Dar privirea aceea nu trebuie să fie precupeţită.

Ochiul e un organ minunat, instrumentul unui simţ privilegiat (pentru sensibilitatea, fineţea şi precizia lui). Resursele lui normale sînt foarte vaste. Cu puţină atenţie şi antrenament, acestea se pot revela în toată bogăţia lor. Cît de fin poate ajunge pipăitul la orbi sau gustul la degustătorii de profesie ! Ochiul e şi el capabil de o asemenea perfecţiune, cu oarecare disciplină. Poate beneficia chiar de o anume procură a pipăitului, deoarece ştie să palpeze perfect de la distanţă, să aprecieze relieful sau densitatea, grenul, asprimea sau netezimea unei materii.

Or, opera de artă pretinde mobilizarea totală a acestui ochi format, lucid, activ, a acestui ochi foarte treaz. La concert, melomanul se concentrează, închide ochii pentru a auzi mai bine. Cine oare, la muzeu, se gîndeşte să-şi astupe urechile ca să vadă mai bine ?

O operă de artă e alcătuită din forme, culori, volume. Dar şi lumea, toată lumea, care o înconjoară. Oare nu tot aceeaşi privire o reclamă atît pe una cît şi pe cealaltă ? În nici un mod. Dacă „a vorbi nu are legătură cu realitatea lucrurilor decît în mod comercial", după părerea lui Mallarmé, care făcea aluzie la cuvîntul poetic, putem spune, de asemenea, că a vedea nu are legătură cu realitatea lucrurilor decît în mod utilitar. Toată ziua avem ochii des-

chişi. Şi de aceea fără îndoială că viziunea ce o avem despre lume nu poate păstra constant aceeaşi prospeţime nici aceeaşi acuitate. Am dobîndit nişte obişnuinţe vizuale, care ne permit să ne economisim atenţia, tensiunea. Casa asta pe care o frecventăm în fiecare zi e albă pentru vecie, iar brazii din jurul ei sînt pentru totdeauna verzi. Cerul e albastru, se înţelege, macii sînt roşii, grîul e de aur. O spune cîntecul, o ştie toată lumea, de ce să mai despicăm firul în patru ? Numai dacă în vederea acţiunii, n-ar trebui să observăm cu precizie anumite culori şi forme, conform unui simbolism practic reglementat foarte strict. Lumina roşie înseamnă stop ! verde : treceţi ! Oblica străzii înseamnă că strada urcă sau coboară etc. În afara cîtorva circumstanţe de acest ordin, atenţia ce o acordăm caracteristicilor formale ale lumii în care trăim e foarte slabă. Ne rezumăm la dovada pe care o exemplifică greutatea fiecăruia de a defini nuanţa ochilor celor din preajma noastră sau de a da semnalmentele exacte ale persoanelor şi locurilor obişnuite.

Formele şi culorile sînt răspîndite în lumea exterioară cu prea multă generozitate, cu mare risipă chiar, pentru ca ochiul să poată rămîne la fel de sensibil la fiecare. Lucru curios, numai atunci cînd dispar din cauza supraabundenţei, atenţia comună e forţată : în cazul peisajului, „al priveliştei", obiect al admiraţiei universale şi, pentru mulţi, chiar ocazia supremă de satisfacţie estetică ; aceasta ar dori ei să vadă reprodus de către artist. De la înălţimea dealului ce domină cîmpia, cel care se plimbă exclamă : „Ce subiect frumos pentru un pictor !", cînd, dimpotrivă, această dispersare la inifinit a „motivului" se opune limitării, strîngerii şi compoziţiei tabloului. Peisajul turistic şi peisajul pictat sînt două lucruri de naturi atît de diferite ca şi proza de poezie, tabloul fiind, după cum am văzut, locul foarte rar de concentrare a formelor şi culorilor în libertate din realitate.

Cerem scuze că insistăm asupra acestui punct, asupra atitudinii iniţiale în faţa operei de artă. E esenţială. După cum nu citim *Tînăra Parcă*[1] în acelaşi mod ca un panou publicitar, nici nu ascultăm *Concertele brandenburgice* precum zgomotele străzii, nimic nu ne îndreptăţeşte să privim *Rondul de noapte* aşa cum am privi mulţimea de pe bulevarde. La urma urmelor ni se pare firesc ca cititorul sau melomanul să se afle într-o stare specială, după cum se spune. De ce oare nu s-ar afla şi amatorul de artă într-o asemenea stare ?

Să fie deci pe deplin convins, mai înainte de orice, de următorul lucru : că un tablou, o statuie, un desen, un vitraliu, un fildeş, o camee nu-i vor dezvălui aproape nimic din frumuseţea lor dacă se va mărgini să le arunce doar cîteva ocheade în treacăt, acestea rezervîndu-şi bogăţiile celui care le face onoarea — sau cel puţin politeţea — să le consacre clipe lungi de contemplare respectuoasă. Dacă prin forţa împrejurărilor acordăm una sau mai multe seri unei cărţi, trei ore unei piese de teatru, o jumătate de oră unei simfonii, cum oare să-ţi permiţi a parcurge o sală de muzeu în pas de atac ? O cercetare atentă şi prelungită a fiecărei opere, nu cu privirea aceea pe care o acorzi paznicului sau parchetului sălii, iată ceva ce n-ar trebui să pară mai extraordinar de reclamat unui vizitator decît tăcerea la concert sau imobilitatea la teatru.

Există în cazul unui tablou, o distanţă optimă de la care să-l privim : de destul de departe pentru ca acomodarea vizuală să se facă corect, de destul de aproape ca să ne apară detaliile. Dar uneori e tot atît de necesar să te îndepărtezi (şi chiar să închizi puţin ochii) pentru a sesiza mai bine compoziţia generală şi orînduirea maselor. După care o inspectare de foarte aproape îţi permite să apreciezi în schimb valoarea diferitelor părţi, jocul

[1] Poemul lui Paul Valéry, care a dat titlul unui volum apărut postum (n. t.).

tușei, vigoarea împăstărilor sau transparența glasiurilor, în fine întreaga savoare a materiei propriu-zis picturale.

O sculptură o înconjuri încet, ca să ți se dezvăluie multiplicitatea diferitelor ei profiluri, a căror dezvoltare a fost prevăzută cu grijă de artist, și nesfîșitele jocuri ale luminii și umbrei după fiecare inflexiune a suprafeței.

Un vitraliu văzut mai întîi de departe (de la intrarea în navă dacă e vorba, de pildă, de o fereastră a corului) nu-ți dă decît o impresie globală de lumină colorată, cu o anumită dominantă. Pe măsură ce ne vom apropia, se vor degaja componentele principale, și încet-încet ne vom da seama de rolul unui roșu, unui albastru, unui galben în ansamblu, de interferențele și de armonicele lor. Odată ajunși chiar la vitraliu — atunci cînd e posibil acest lucru — vom distinge separat fiecare parcelă de sticlă colorată, importanța ei locală, calitățile transparenței sau reflecției. Totodată vom distinge subiectul, particularitățile desenului, inscripțiile etc... Dar asta nu e tot (privirea se înfruptă aici din ceva cu totul aparte). Diferitele momente trebuie înmulțite cu gradele intensității luminii exterioare, deoarece rolul ei în acest caz e esențial. Un soare voalat sau strălucitor, lumina dimineții, cea din mijlocul sau de la sfîrșitul zilei generează tot atîtea variante ale unui singur vitraliu.

O frescă de dimensiuni mari pretinde numeroase puncte de vedere succesive, o adevărată călătorie în mic. Cît privește tavanele, cu siguranță că acestea necesită pentru contemplare cele mai mari eforturi și rezistențe la înțepenire... Or, sînt nenumărate tavane frumoase. La *„Scuola di San Rocco“* [1], din Veneția, un gardian providențial aduce vizitatorilor celor mai atenți niște oglinzi, care sînt de mare ajutor ca să privești în voie prestigi-

[1] Jacopo Robusti, numit Tintoretto, a acceptat în 1564 o comandă imensă pentru *„Scuola di San Rocco“*, pe care a terminat-o în 1587, devenind apoi și membru al acestei școli (n. t.).

oasele bolți ale lui Tintoretto, fără să-ți mai fie frică de crampe !

Supus unui asemenea antrenament, ochiul își va pierde încet-încet obișnuita-i lenevie, și va ști curînd să vadă opera așa cum e, nu așa cum ar dori să fie. Lucrurile nu mai sînt, sau nu mai sînt cu totul, la locul lor. Aceasta pentru că ele nu mai sînt deloc niște lucruri. Merele unei naturi moarte nu mai sînt destinate mîncării : nu-i nici un pericol dacă se strică. Copacii vor rămîne tot verzi (sau violeți, dacă au devenit, după cum au dreptul). Drumul nu duce nicăieri : căci nu e făcut pentru a fi străbătut, ci pentru a purta un dialog cu norii și cu pajiștea. Îngerii au aripi și zboară. Nimic nu mai servește. Toate au dobîndit o demnitate egală. Ochiul e obligat să privească.

În schimb, i s-a accentuat sensibilitatea. Un decimetru pătrat de albastru, pe pînză, poate fi *tot* cerul, să ne apară tot atît de albastru, la fel de profund și de nuanțat ca întreaga suprafață celestă. Din raportul unui roz și unui gri poate apare lumina unei întregi regiuni, lumină ce nu provine ca în natură de la o mulțime de impresii luminoase, ci numai din precizarea acestui unic raport. Rămîne ca spectatorul să asimileze calitățile integrale ale acestui roz și ale acestui gri, rezultatul produs de interferența lor fiind echivalent cu cel dispersat de fenomenul natural.

Invers, același spectator va aprecia în fața unui anume peisaj de Bonnard acordurile cele mai rare și mai rafinate, o „punere în pagină“ plină de farmec neprevăzut, o subtilă înlănțuire a maselor, dincolo de orice geometrie simplistă și prea aparentă. Culoarea îi rezervă mii de bucurii intime, modulări nesfîrșite care fac ca galbenurile să nu fie niciodată cu totul galben, ca albastrurile numai albastre, ca verdele să conțină mov, portocaliul și lilă, ca albul pe alb să aibă în realitate toate nuanțele imaginabile. Universul acesta de luciri și de reflexe îndelung cuge-

tat e fără îndoială suprema recompensă a unui ochi bine educat.

Să nu învinuim totuşi prea repede o asemenea gimnastică a ochiului că ajunge la o pură desfătare senzuală, o pură bucurie organică. Exerciţiul perfect al privirii e în stare să ne introducă în semnificaţiile cele mai înalte ale operei. Demonstraţia o vom împrumuta de la un pasaj al unei lecţii a lui Etienne Souriau despre *Catedrala* lui Rodin, sculptura aceea care nu reprezintă nici un fel de catedrală, ci un grup de două mîini [1]. „Vedem două mîini care se sprijină una de cealaltă, uşor curbate şi cu degetele alăturate formînd un fel de boltă. Dacă le descifrez conţinutul, găsesc tot felul de lucruri. Mai întîi exprimă în mod clar, concret, principiul tehnic al catedralei gotice : edificiu susţinînd-se prin sprijinul mutual al părţilor sale. Dar descopăr imediat un comentariu moral al acestui principiu arhitectonic, preschimbat într-un raport uman prin gestul celor două mîini uşor sprijinite una de cealaltă şi care formează un fel de adăpost prin modul în care sînt alăturate una de alta. Şi dacă n-am văzut decît asta, n-am văzut încă decît tema generală a compoziţiei. Dacă continui cercetarea, observ o ciudăţenie : dacă încerc să imit acordul celor două mîini, mi-e absolut imposibil. Cu oarecare atenţie descopăr că acestea sînt două mîini drepte, şi în consecinţă nimănui nu-i este posibil să realizeze singur acest grup arhitectonic. Avertizat că e vorba de o alăturare formată de două fiinţe diferite, încep să întrezăresc astfel în operă o întreagă filozofie a dragostei, a *noastră* etc. O arhitectonică a sufletelor se ascunde în spatele acestei reprezentări atît de simple. Deşi le vedem în echilibru, totuşi una e ceva mai robustă, cealaltă mai delicată, şi dacă ne uităm de foarte aproape apar evident o mînă de bărbat şi o mînă de femeie. În plus, echilibrul

[1] E. Souriau, ***Les structures de l'oeuvre d'art (Structurile operei de artă)*** (n. a.).

nu e absolut şi mîna feminină e puţin mai curbată decît cealaltă, ca şi cînd ar începe să se închidă pentru a se piti în adăpostul mîinii virile. Dar totuşi ajung împreună la un echilibru. E clar că această structură dă un conţinut simbolic foarte complex şi cu adevărat filozofic operei plastice foarte simple şi fără îndoială foarte frumoase".

Am notat, în acest comentariu sau mai degrabă în această elucidare ce ne dezvăluie conţinutul ideologic al operei lui Rodin, folosirea cuvintelor *a vedea, examen, atenţie, a privi* etc... Nu e aici nici interpretare, nici anexare abuzivă prin speculaţia metafizică : ci numai exerciţiul facultăţilor de descifrare vizuală deosebit de dezvoltate. În faţa *Catedralei,* cineva care n-ar fi văzut că e vorba de două mîini drepte, de la două persoane diferite, şi aşa mai departe, nu i-ar fi înţeles sensul. Şi mai rău : s-ar fi pornit pe calea explicaţiilor aberante (gest de rugăciune, de pildă) ajungînd foarte repede, prea repede, la meditaţia mistică.

Îndeosebi la pictură, privirea va trebui fără îndoială să se adapteze în chipul cel mai subtil spaţiului. Într-adevăr, va fi nevoită să întrezărească spaţiul specific al operei, în locul spaţiului obşinuit în care activitatea sa cea mai limpede constă în a prevedea şi a coordona mişcările trupului. O discriminare capitală, mai ales dacă pictorul, în tabloul său, s-a conformat legilor perspectivei clasice. Nu e vorba să circuli în imaginaţie pe pînză, şi nici aerul nu *circulă,* după cum insinuează supărător o expresie curentă, decernată pe nedrept ca un suprem elogiu. Pictorul contemporan Charles Lapicque a găsit o imagine elocventă de un umor cu totul deosebit spunînd că, dacă identificăm în mod real cele două spaţii, „cea dintîi deschidere a uşilor ar fi pentru Muzeul Luvru un adevărat dezastru. Mai înainte de a se fi putut da alarma, picturi şi spectatori n-ar mai fi decît nişte lamentabile rămăşiţe, primele sfîrtecate de trupul celor din urmă, aceştia zăcînd şi ei cu capetele sparte de zid în elanul impetuos spre

obiectele picturale". E interzis, deci, să treci de partea cealaltă a suprafeței pictate, chiar în gînd, ca un hoț care ar sparge fereastra unei vitrine ca să intre acolo.

Să examinăm de pildă *Pictorul în atelierul său*, minunatul tablou de Vermeer din Delft păstrat la Muzeul din Viena. Iluzia celei de a treia dimensiuni, profunzimea, pare izbitoare la prima vedere. Dar curînd spectatorul e prins de un fel de farmec la care nu rezistă, ce-l avertizează că acest misterios, acest liniștit spațiu, în care se situează obiectele și personajele, îi este interzis lui, ca spectator, în ciuda invitației ce par a-i adresa lespezile ce fug, scaunul și perdeaua ridicată din prim plan, jocul lămpii și al hărții ușor încrețită de pe perete. E imposibil să intervii în această scenă, să-ți închipui a fi prezent între pictor și modelul său în vreun alt loc. Căci acest spațiu, atît de natural în aparență, atît de limpede, e presărat cu capcane.

Trebuie să ne dăm bine seama mai întîi că punctul de vedere presupus e cel al unui al doilea pictor (Vermeer însuși), plasat în spatele celui dintîi și care îl pictează. Or ne este permis să ne închipuim un prieten de-al lui Vermeer, prezent în spatele lui în timpul lucrului, și care l-ar fi privit lucrînd la șavalet în același mod în care-l observa maestrul din Delft pe confratele său. Dar acesta se silește și el să traseze pe panou figura modelului pe care-l are în fața sa. Pe acest panou se definește deci un spațiu nou, un spațiu de gradul doi în raport cu tabloul, de gradul trei în raport cu prietenul lui Vermeer. Fascinantă — și cît de tulburătoare — mișcare de spații succesive, în stare să producă amețeală (în felul, dar mult mai măiestrit bineînțeles, acelei sticle cu aperitiv cunoscut, care are o etichetă reprezentînd o pisică lîngă o sticlă cu aceeași băutură, a cărei etichetă are la rîndul ei o pisică și o sticlă etc.). Ce mult ne-ar interesa dealtfel tabloul pe care l-ar fi putut picta — chiar fără geniu — ipoteticul prieten al lui Vermeer ! Am contempla acolo doi pictori în trei persoane, și enigmatica fată încununată cu frunze am vedea-o deodată în trei „trepte" ale spațiului.

Dar să lăsăm visarea ca să ne întoarcem la capodopera autentică a lui Vermeer. E suficient de bogată pentru a suscita încă multe observații. Printre altele și pe aceasta : spațiul ei personal nu e prin fire unic, ci suferă multiple modificări calitative. Cea mai importantă e fără îndoială aceea care, la diagonala ce leagă ochiul (invizibil) al pictorului de modelul său, și constituie centrul vital al compoziției, opune acest soi de refuz semnificat prin spatele întors al artistului. Există acolo spații fragmentare care nu sînt decît sugerate : cel care închide marea cută a perdelei întoarsă spre stînga ; cel care desparte harta de peretele pe care nu e aplicată exact ; mai ales cel care se întinde dincolo de perdea și se prelungește spre stînga, afară din tablou, în direcția din care vine lumina.

Vedem pînă la ce punct o construcție atît de complexă, atît de coerentă, se apără de cea mai neînsemnată efracție, de cea mai neînsemnată violare a spațiului ei. Or e cazul să denunțăm, alături de intențiile lăudabile, cel mai prost serviciu pe care l-a putut face cinematograful picturii, atunci cînd s-a gîndit s-o aducă pe ecran.

A trecut destul de multă vreme pînă cînd cinematograful s-a interesat de lumea artei. Atunci cînd a făcut-o, a făcut-o cu multă indiscreție. Obiectivul, punînd stăpînire pe ochiul spectatorului, îl dirija prin operă așa cum avea obiceiul să-l dirijeze prin lumea reală (sau universul factice al studiourilor), impunîndu-i punctele sale de vedere, procedeele sale atît de deosebite, marcate constant de grija pentru mișcare, pentru contraste, îngroșări, juxtapuneri. Firește că, astfel, atrăgea atenția asupra detaliilor sau raporturilor cărora nu li se acordase totdeauna o considerație suficientă. Dar făcînd acest lucru, și în special prin folosirea (și prin abuzul) procedeului numit *travelling* — plimbarea camerei de luat vederi înapoi înainte sau înainte înapoi — pătrundea în mod deliberat

în spațiul interzis. Căci apropiindu-se de suprafața tabloului, obiectivul nu ne face să simțim îngroșarea acestei suprafețe : el mărește obiectele reprezentate, adică prin efectul iluzionismului său le tratează (lucru interzis) ca pe niște obiecte reale, deoarece încearcă să ne apropie de ele fizic. Ne forțează să parcurgem drumul pe care am văzut că nu putem merge. Ne forțează să abordăm personajul pe care nu putem să-l atingem. Un film consacrat lui Van Gogh conținea un exemplu deosebit de flagrant al acestui delict, comis pornindu-se de la două picturi reprezentînd, una, casa artistului de la Arles, văzută de afară, cealaltă, odaia sa. Camera de luat vederi vizînd mai întîi în *„travelling* înainte" una din ferestrele fațadei, zburam prin aer în urma ei pînă a ne arunca pe fereastră. Imediat un *„travelling* înapoi" operat pe cel de al doilea tablou, începînd de la fereastră, ne făcea să descoperim interiorul camerei în care aterizam de-a-ndaratelea. E prea puțin spus că procedeul era îndrăzneț : probabil că spectatorii au încremenit în tot înțelesul cuvîntului, căci îi făcea să călătorească într-un spațiu tot atît de nepătruns ca inima unui munte de granit.

Nu era mai puțin inadmisibil nici să-i constrîngi pe țăranii din *Chermesa* lui Rubens să danseze pe o muzică de acompaniament, așa cum nu s-a temut s-o facă un alt realizator de film. Pictorul exprimase dansul în opera sa prin mijloacele statice care-i aparțin : desenul și ritmul compoziției. Să le mai adaugi pe deasupra o mișcare artificială e ca și cînd ai parfuma trandafirii cu paciuli sau ai fabrica fluiere pentru privighetori, ceea ce nu i-ar da probabil prin gînd nimănui.

Pictura, sculptura se adresează ochiului liber, nu ochiului hipnotizat pe care cinematograful îl îndoapă cu imagini fugitive. Ce minunată e activitatea acestei priviri conștiente, care ne tîrăște spre altitudinea la care respiră artistul ! Cu mult înainte de a ajunge marele stăpîn al muzeelor Franței, Georges Salles exprimase, într-o frumoasă pagină, noblețea unui asemenea dialog : „Pentru a se relua liberul schimb între operă și ochi, a trebuit să reducem la tăcere pălăvrăgeala facultăților noastre raționale în profitul unor facultăți mai obscure. S-a produs o răsturnare a obișnuitului nostru echilibru ; memoria noastră limpede, aceea a ideilor și a faptelor, a imaginilor identificate și localizate, s-a închis în profitul alteia, mai secrete, înscrisă în fibra noastră și pe care o vom numi memoria noastră organică sau senzorială.

Atunci cînd se trezește aceasta, suscită în fundul ochiului nostru forme și culori de aceeași calitate ca și cele din pînza privită. Se ridică un mănunchi roșu și albastru și se unește cu roșul și albastrul pe care ni le propune artistul. Flux și reflux, imagini ce trec în urzeala obiectului contemplat. Îl pătrund și-l alimentează. Cu cît va fi mai îndepărtat și mai prelungit aportul suscitat astfel, cu atît mai multă vigoare și realitate va avea opera de artă. Originalitatea ei va fi cu atît mai mare cu cît imaginile sincronizate pe care le trezește vor fi fost scoase din rezervele cele mai obscure și din ascunzișurile cele mai puțin exploatate.

Purtat mult dincolo de lumea precisă a activității noastre, spiritul amorțește într-o euforie vizuală : aceasta e starea de euforie a privirii.

Această euforie nu e o odihnă. Ea imobilizează spiritul pentru a face să crească viața noastră senzorială ; acoperă o dezbatere. Privind cum se curbează un arc, noi trimitem în întîmpinarea lui niște bucăți de arc. O sută de curbe nesigure încearcă elanul curbei care ne fascinează. Reflexe interogative prin care se simt particularitățile operei care ne stăpînește. Ochiul nostru pune întrebări neîncetat. Lucrează la ridicarea și recrearea din fond propriu a substanței imaginare care i se propune. După ce a trecut de primul șoc, se sustrage și se întoarce la obiceiurile sale.

Zgîlţîit de noile porunci, pleacă din nou, apoi cade din nou, o suită de oscilaţii care frîng cursul contemplării într-un ritm de înmărmuriri şi de răgazuri. Ce concluzie să tragem afară de aceea că ochiul, pentru «a vedea», adică pentru a comunica cu viziunea artistului, trebuie, în urma lui, să se comporte ca un *vizionar*"[1]. Vizionar, înzestrat cu memorie senzorială, acest *supraochi* va şti să suplinească insuficienţa memoriei simple vizuale, care în ciuda celui mai serios antrenament nu-ţi permite, din nefericire, să păstrezi cunoaşterea totală a unei opere în toate elementele ei, în modul în care muzicianul posedă în amintire o sonată (cu toate notele ei), sau amatorul de poezie un sonet (cu toate cuvintele). Din această cauză, n-ar fi un paradox dacă am spune că artele plastice, contrar ideilor preconcepute, sînt nişte arte instantanee (mai mult decît muzica : poţi cînta în gînd o arie cunoscută, dar nu poţi picta în gînd o pînză cunoscută), şi că obiectele de artă nu există, sau aproape nu există, afară de momentele în care le contempli. Dar pentru ca ele să existe pe de-a întregul atunci cînd le contemplăm, cît trebuie să fie de intensă privirea !

Or, operele de artă, atît de des lipsite de privirea aceea pe care o imploră, sînt lăsate, în schimb, fără apărare, la bunul plac al cuvîntului. Ele străbat timpul într-un vacarm imens, într-o ceaţă de vorbe ale cărei straturi superioare sînt făcute din digresiuni filozofice şi straturile inferioare din reflecţii stupide. Drama constă din faptul că această ceaţă pluteşte totdeauna în jurul operei fără a se agăţa de ea, pentru că limbajul şi expresia plastică constituie două universuri de naturi iremediabil distincte, imposibil de convertit una spre alta. În faţa culorilor albastre ale picturii pe care o admir, spun : *albastru,* dar nici cele mai rafinate adjective pe care le voi alătura

[1] Georges Salles, *Le Regard (Privirea),* 1939 (n. a.).

acestui termen, nici cele mai ingenioase comparaţii, nici cele mai poetice imagini pe care le voi extrage din arsenalul retoric sau din imaginaţia mea, dacă e fertilă, nu vor fi niciodată echivalentul culorilor albastre ale picturii, perceptibile în mod direct de către ochi. Eu nu voi fi construit decît o parafrază agreabilă, sau lirică, sau pedantă, inutilă — la urma urmelor — ca orice parafrază. Şi aceasta e într-adevăr, vai, pîinea zilnică a criticului de artă obişnuit.

Dar artiştii, ce-şi spun ei oare ? Părintele Couturier, care-i ascultase bine, ne-a mărturisit :

„Doi pictori stau de vorbă, adică doi pictori adevăraţi. Credeţi că vorbesc despre doctrină, despre teorie, despre inspiraţie sau chiar despre frumuseţe ? Nici pomeneală : ei vorbesc despre meserie şi despre cele mai concrete detalii, cele mai materiale, ale acestei meserii. Şi e minunat să-i asculţi. Căci vor vorbi despre pictură ore întregi, fără a obosi vreodată, fără a mai termina, aşa cum doi tîmplari vorbesc despre tîmplărie, cum doi plugari stau de vorbă, în faţa porţii, despre arături şi pămînturi. Neridicînd tonul niciodată, nici măcar, se pare, nivelul gîndurilor ; înţelegîndu-se dintr-un cuvînt, şi revenind neîncetat totuşi la aceleaşi lucruri infime, cu infinită răbdare şi dragoste, ştiind că lucrurile acelea nu pot fi epuizate, fiind pline de mister : densitatea unei paste şi grenul unei pînze, şi maniera de a pune pasta aceea pe pînză, forţa liniei, soliditatea tonului, calitatea unui gri lîngă un alb..."[1]

Cunoscînd bine dificultatea extremă de a vorbi despre rezultatele la care ajung, artiştii preferă instinctiv să se întreţină despre mijloacele de a ajunge acolo şi despre uneltele de folosit. Aşa că nu ne surprinde faptul că ei,

[1] R. P. Couturier, ***Art et liberté spirituelle (Artă şi libertate spirituală)*** **(n. a.).**

în înțelepciunea lor, manifestă față de criticii prea grăbiți, sau prea buni de gură, dispreț, ură, sau cel puțin neîncredere. Cu toate acestea, adesea cei mai buni dintre ei, deși resping interpretările exterioare, nu rezistă ispitei de a da ei înșiși o explicație. Atunci înseamnă că renunță la intransigența poziției lor, recunosc că arta poate fi apărată cu alte arme decît cele care-i sînt proprii, admit că trecerea de la o expresie la alta nu e imposibilă. Critica ar fi deci întemeiată ? N-ar fi chiar o meserie atît de proastă : oare n-ar exista decît critici proști ? Părere murmurată, cu adevărat, de majoritatea artiștilor în discuțiile lor obișnuite, dacă nu mărturisită public.

Într-adevăr, care poate fi geneza ciudatei vocații a criticului ? Te naști poet ; devii orator ; dar oare în care punct dintre inteligență și sensibilitate ia naștere dorința unei activități atît de ingrate, atît de vulnerabile ? Dacă vocația artistului se dezvăluie la început ca o dorință de imitare și obscură nevoie de creare în prezența unei opere de artă, aceea a viitorului critic, dacă nu e un artist care și-a dat seama la timp de insuficiența talentelor sale, se identifică cu aceea a unui spectator excepțional de înzestrat, dar care nu suportă să rămînă un simplu spectator. Bineînțeles că și aceasta se trezește la șocul operelor, făcîndu-l pe omul nostru să exclame, nu : „Și eu sînt pictor !“ ci cam așa : „Și eu, care nu pot nici picta nici sculpta, cel puțin să-i fac pe ceilalți să înțeleagă ce frumos e asta, și de ce, și datorită căror mijloace“.

Fie : „Și eu pot mări imperiul artei“. Deci adeziunea face să țîșnească în el prima scînteie ; poziția, cugetările lui sînt determinate de dragoste. Ceea ce înseamnă că niciodată criticul nu-și interpretează mai bine rolul decît atunci cînd laudă și nu critică, contrar părerii obișnuite care tinde prea mult a-l confunda cu campionul jocului de a masacra. Căci e mult mai ușor să fii strălucitor distrugînd decît să fii cuviincios lăudînd. Contrariul de la a

distruge e a construi. Dacă pentru a distruge ai nevoie numai de putere, nu construiești decît cu măsură, răbdare și modestie. Mai e oare nevoie să adaugăm că trebuie să facem economie la termeni și la ocaziile de a lăuda ?

Criticul adevărat stă pe o cornișă îngustă între două prăpăstii : aceea a impresiei subiective și aceea a metodei istorice.

Știm prea bine ce-l așteaptă de o parte : literatura proastă, în cel mai rău sens al termenului, efuziunea necontrolată, avînturile lirice, simbolismul cel mai suspect, reveria, vidul și vagul.

Nici de cealaltă parte ispitele nu sînt mai puțin periculoase. Sînt cele ale erudiției premature, a extinderii la prezent a procedeelor prin care trecutul se lasă prins atît de ușor. Într-adevăr, cum să nu invidiezi siguranța aceea, liniștea aceea ce ți le procură cercetările unui teritoriu complet pacificat, seriozitatea aceea a judecăților deja formulate, copleșit de tot aparatul de alură savantă ? Și de ce să nu clasezi deja, să nu etichetezi, să nu fișezi, să le învălui de referințe, să pietrifici o materie vie prinsă ca document, abia ivită, și s-o imobilizezi în calma sterilitate a unei construcții științifice ?

Pentru că nici o materie vie nu se supune acestui tratament artificial. Pentru că timpul nu se lasă devansat. Criticul nu se poate baza pe nimeni și pe nimic în grija de a tria. Trebuie să-și asume în mod curajos riscul de a greși. Așa că încă nu s-a văzut critic, nu numai care să nu se fi înșelat niciodată, ci chiar să nu se fi înșelat adesea, și grav. Or, după cum a notat Jean Paulhan, tocmai în legătură cu un critic însemnat deși aproape clandestin — Félix Fénéon —, „sarcina criticului e ingrată : atunci cînd s-a înșelat, pare să fie prost și lipsit de gust. Atunci cînd nimerește bine, se admite destul de repede că gloria autorilor pe care i-a impus se trăgea numai de

la meritul lor ; autorul însuşi e de această părere şi n-o ascunde. Şi într-un caz şi în celălalt, criticul e neglijat". Şi astfel adevăraţii critici, care sînt extrem de rari, sînt uitaţi repede, chiar dacă ei au avut dreptate înaintea tuturor şi împotriva tuturor; şi în secolul al XIX-lea acesta a fost cazul unui Castagnary [1], unui Théodore Duret [2], unui Duranty [3], unui Burty [4]. Nu ne mirăm de această nedreptate, căci ei au fost prea *transparenţi*. Nu eşti răsplătit dacă descoperi adevărul cel dintîi, ci dacă o spui atunci cînd nu mai deranjează pe nimeni.

---

[1] *Jules-Antoine Castagnary*, scriitor francez din secolul al XIX-lea, a fost prieten cu pictorul Courbet şi mare admirator al pictorului Pissarro. Printre altele, e autorul unei lucrări în care s-a ocupat de artiştii veacului trecut — *Artiştii secolului al XIX-lea* — iar criticile sale au fost reunite într-un volum intitulat *Saloane 1857—1870*, care ni-l revelă ca pe un atent martor al epocii sale (n. t.).

[2] *Théodore Duret* (1838—1927), a fost primul critic al impresionismului. Prieten şi apărător al pictorilor impresionişti, între anii 1860—1870, a încercat să explice publicului această manifestare, profund neînţeleasă de contemporanii săi. A publicat o serie de lucrări ca : *Pictorii impresionişti* (Paris, 1878) sau *Istoria pictorilor impresionişti* (Paris, 1919). A urmărit acest important curent artistic cu mare atenţie de la naşterea pînă la declinul său, scriind chiar un pamflet (în 1878), care ne dezvăluie reacţia provocată de impresionism la contemporanii care încercau să-l înţeleagă şi să-l plaseze în contextul epocii (n. t.).

[3] *Louis-Emile Edmond Duranty* (1833—1880), critic şi scriitor care a apărat impresionismul, fiind prieten cu mulţi dintre artiştii acestui curent. A publicat primul studiu consacrat impresioniştilor, intitulat *Noua Pictură*, referindu-se la acei artişti care expuneau la galeria lui Durand-Ruel, celebrul negustor de artă care i-a lansat pe impresionişti (n. t.).

[4] *Philippe Burty* (1830—1890), critic francez de tradiţie realistă, care a contribuit la impunerea picturii impresioniste. Dintre lucrările sale menţionăm : *Maeştri şi mici maeştri* (Paris, 1877), *Capodoperele artelor industriale* (Paris, 1866) şi *Gravă imprudenţă*, un fel de poveste de dragoste în care eroul principal — un pictor — pare a-i fi fost inspirat de pictorul impresionist Claude Monet (n. t.).

Într-adevăr, numele celor care supravețuiesc, la capitolul criticii de artă, sînt toate nume de scriitori şi de poeţi, mai ales de poeţi. Aceştia se mişcă firesc la nivelul artiştilor, respirînd oarecum acelaşi aer în ceea ce priveşte compoziţia. Atît unii cît şi ceilalţi au trăit totdeauna în bună înţelegere, sau mai degrabă s-au statornicit între ei nişte alianţe privilegiate, la fiecare generaţie. De la Diderot la Chardin, de la Baudelaire la Delacroix, de la Apollinaire şi Cocteau la Picasso, de la Aragon la Matisse, e aceeaşi misterioasă şi infailibilă artă de a ghici viitorul ce-l leagă pe scriitor de artist şi, graţie unei intimităţi amicale, oferă unuia cuvintele unice demne de a figura în suita operelor celuilalt fără a le viola, nici desfigura, nici forţa. Cel care descoperă aceste cuvinte — cunoaşte greutatea lor, puterea lor, le slăveşte, se teme de ele ! — posedă, nu darul de a explica, ci pe cel de „a face să vadă".

Se vor putea căuta îndelung reţetele unei asemenea isprăvi atît de neobişnuite, prin care creaţia poetică renunţă să-şi culeagă propriile sale roade în profitul creaţiei plastice. Nu e nici o îndoială că poetul e un *vizionar*. Un vizionar al lumii interioare, dar şi al celeilalte. Vizionar şi al celei de a treia lumi pe care o creează artistul, semenul, fratele său.

Nu toată lumea poate pretinde acest dar al prorocirii, dar numai orbii sînt lipsiţi de simpla, imensa graţie de a vedea. În materie de artă, „cunoscătorii" nu aparţin unei rase misterioase ; şi ei au numai doi ochi. Dar au consimţit să se servească de ei. Poţi ajunge un „cunoscător" onorabil fără studii prea severe. Nu e vorba atît să devorezi tratate, să alergi pe la conferinţe, să-i asculţi pe ghizi, să-ţi însuşeşti nume şi date, ci să frecventezi cu sîrguinţă şi atenţie operele. Oare acestea nu se oferă tuturor ? Dar oare ce fel de roade se pot culege fără trudă ? La urma urmelor, amatorii de sport acceptă

să-şi petreacă duminicile pe stadioane. Jucătorii de cărţi pasionaţi au consacrat multe ore jocului ca să şi-l însuşească. Cei care au pasiunea fotografiei se închid ore în şir în camerele obscure. Înseamnă oare a cere prea mult dacă pretinzi puţină vreme, oarecare prezenţă şi puţină dragoste ?

Oare cine nu e în stare să privească ? Oare trebuie să căutăm atîtea garanţii şi atîţia intermediari ? Să priveşti şi să taci, să faci să tacă în tine însuţi pînă şi demonul ce trăncăneşte şi raţionează. Să priveşti cu intensitate, cu modestie. Să revii. Să tot priveşti. Cu ochii deschişi, cu ochii căscaţi, oare cui nu i se va acorda privilegiul de a vedea pînă la urmă ?

IV. ARTA MODERNĂ NU ARE VÎRSTĂ

Există oare ceva mai vechi decît cearta dintre antici şi moderni ? Dar ceva mai actual ? E o ceartă de totdeauna. Disputa între cei nostalgici şi cei întreprinzători. Antagonismul, chiar în inima omului, dintre ceea ce-l leagă de trecut şi ceea ce-l împinge spre viitor. Timpul se scurge pe nesimţite, şi cei mai moderni îmbătrînind încet-încet la rîndul lor ignoră sau neagă ceea ce-i face să îmbătrînească. Totuşi artele îmbătrînesc mai mult sau mai puţin repede. Şi poate că paradoxul cel mai mic al epocii noastre atît de grăbite, atît de avide de viteză, nu e tinereţea rezistentă a artei sale. Dar să dăm explicaţii. Publicul din 1850 socotea foarte îndepărtată de el arta din 1800, aceea a unui David, a unui Canova. Publicul din 1800 considera foarte învechite nimfele lui Boucher şi operele rococo din 1750. Or, trebuie într-adevăr să constatăm că, pentru marele public al anilor 1960—80, nu numai că formele artei apărute cu şaizeci de ani mai înainte nu sînt depăşite, dar nici nu sînt ajunse din urmă. Calitatea lor de a surprinde şi noutatea lor e neştirbită : nişte tineri se înfurie mereu în faţa tablourilor pe care Picasso, născut în 1881, le-a pictat în 1908. Dovadă că artistul nu se lăuda chiar atît atunci cînd declara, nu aşa demult, faimoasa lui butadă : „Tînăra pictură sînt eu !“ Arta abstractă, ale cărei prime manifestări datează cam de prin

1910, și-a sărbătorit de curînd o jumătate de secol [1]. Nu e mult pentru o artă dacă ne gîndim, de pildă, la Egiptul vechi. Dar e considerabil pentru viața unui om, și chiar pentru aceea a unei civilizații care, pe atunci, nu se afla încă decît la cele dintîi zboruri ale avionului.

Ce înseamnă deci *modern ?* (Mulți spun *ultramodern* în general cu intenție pejorativă). În artă, termenul nu are același sens ce se aplică altor noțiuni, și acest sens e subiectul multor variații. Tehnica noastră nu e aceea de alaltăieri, nici măcar aceea de ieri, ci numai cea de azi. Istoria modernă se întoarce, în schimb, cu îndrăzneală pînă în 1453, data cuceririi Bizanțului de către Mohamed al II-lea, după cum se știe. Arta modernă nu se situează cu atîta precizie. Nu e numai arta actuală, arta contemporană, aceea care se face în secret și nu și-a dobîndit energia ei cinetică. E o vastă insulă ce plutește între un prezent necunoscut, ce se naște neîncetat, și un patrimoniu bine ancorat în trecut și care nu l-a asimilat încă. E ceea ce tocmai a scăpat ziarului și n-a poposit încă pe malurile Istoriei — dacă numim Istorie, în locul celei a erudiților, pe aceea a manualelor școlare, singura care se scrie la scara unui întreg popor, care trece în mod precis fără tranziție de la cartea de istorie la ziarul cotidian.

Or, drumul evenimentelor și ideilor în sens invers, de la ziar la manualul școlar, e un drum foarte lent. Trebuie să treacă peste etapele succesive ale studiilor specializate, ale marilor tratate, în fine, ale lucrărilor numite de popularizare, mai înainte de a ajunge la inspectorii Academiei, care elaborează în ultimă instanță singurul text cu caracter de lege. Și întreaga durată a acestui drum subteran trebuie socotită cu zecile de ani, corpul de inspectori ai Academiei, manifestînd față de doctrinele artistice sau literare ale vremii lor aproape tot atîta prudență și răbdare cît Biserica la canonizarea sfinților.

[1] În 1960, cînd a apărut prima ediție franceză a cărții (n. t.).

Astfel că nu numai cunoașterea artei moderne se difuzează cu o mare întîrziere la nivelul unei țări considerată în ansamblul ei, dar și rezultatele acelui prodigios inventar al civilizațiilor întregii lumi, care în ultimii treizeci sau patruzeci de ani a fost urmărit cu mijloace necunoscute pînă atunci și o metodă eficace în sfîrșit, descoperind sau regăsind imense bogății produse de om de la originea sa, pe întreaga suprafață a pămîntului. Cum n-a știut să beneficieze încă de un asemenea aport, orizontul manualelor, dominat de umaniștii greco-latini, se mărginește, în general, tot la cel al unei mici părți al Europei occidentale, explicată de „miracolul grec", pe de-o parte, de Renaștere, de cealaltă parte. Cultul clasicismului face dintr-o scurtă perioadă de trei secole — de la secolul al XVI-lea la secolul al XVIII-lea — punctul culminant și de nedepășit al oricărei civilizații, asupra căruia totul invită sensibilitatea să se cristalizeze. Mai înainte, nu-s decît bîlbîieli ; după, nu-i decît decadență. Fără îndoială că nu e vorba, prin efectul nu știu cărei revanșe, să încerci a nega sau a diminua înflorirea acelei epoci, nici prestigiul nici grandoarea ei, ci numai să deplîngi faptul că în onoarea ei s-a neglijat atîta vreme sau nu s-a cunoscut tot restul. Cu prețul acestei grave mutilări, academismul și-a putut stabili tirania, înzestrată cu interdicții feroce. „Barbare", „primitive", „gotice" au păstrat pînă la noi, imprimate chiar în limbajul viu, pecetea infamiei decretată de contemporanii lui Vaugelas [1] sau ai lui Royer Collard [2].

Ar fi total nedrept să credem, bizuindu-ne pe unii autori cu atît mai optimiști cu cît nu ies deloc din micile lor cercuri, că această stare de spirit a dispărut, sau nu-

[1] *Claude Favre de Vaugelas* (1585—1650), membru al Academiei, este autorul unei lucrări intitulate *Remarques sur la langue française (Observații asupra limbii franceze)* (n. t.).

[2] *Pierre-Paul Royer-Collard* (1763—1845), academician, orator politic și filozof spiritualist francez (n. t.).

mai că a pierdut mai mult teren. Există un şovinism al culturii, care nu e cel mai puţin tenace. Mai găsim încă, în bibliografiile pentru studenţi, referinţa la o carte a istoricului de artă Salomon Reinach, care — sub titlul *Apollo, istorie generală a artelor plastice* — a avut un mare răsunet (nouă ediţii între 1904 şi 1919, ultima ediţie în 1952) ca iniţiere de ansamblu în domeniul artistic. La început a fost un curs ţinut în douăzeci şi cinci de lecţii la *„l'Ecole du Louvre"*, şi al cărui text, destinat de către autor „în special debutanţilor şi oamenilor de lume", păstrează dealtfel amprenta unei mari sensibilităţi şi fineţi. O atentă cercetare ne dezvăluie imediat acea concepţie asupra artei comună tuturor specialiştilor numai cu patruzeci de ani în urmă, concepţie care n-a avut decît timpul să se difuzeze la nivelul „omului obişnuit" de la mijlocul acestui secol.

Vom nota imediat că, din cele douăzeci şi cinci de capitole ale lucrării, cinci sînt consacrate numai Greciei — „Arta greacă înaintea lui Fidias", „Fidias şi Partenonul", „Praxitele, Scopas, Lisip", „Arta greacă după Alexandru", „Artele minore în Grecia" — şi şapte numai Renaşterii — „Arhitectura Renaşterii şi a vremurilor moderne", „Renaşterea seneză şi florentină", „Pictura veneţiană", „Leonardo da Vinci şi Rafael", „Michelangelo şi Correggio", „Renaşterea flamandă şi franceză", „Renaşterea germană". Jumătate din această *istorie generală* a artelor este ocupată deci de alianţa dintre antichitatea greacă şi Renaşterea occidentală. Dealtfel, în cursul întregului ciclu, cititorul nu trece decît în mod excepţional peste graniţele Europei, pentru o scurtă incursiune în Egipt, în Caldeea şi în Persia. Nu pătrunde nici în India, nici în Extremul Orient. („India n-a avut artă înaintea epocii lui Alexandru cel Mare, iar cît priveşte arta chineză, aceasta n-a început să-şi producă capodoperele decît în cursul evului mediu european.") America precolumbiană nu e încă descoperită, din punct

de vedere artistic vorbind, şi, bineînţeles, nici Africa, nici Oceania n-ar putea pretinde cea mai neînsemnată menţiune, nefiind presărate decît de totemuri grosolane despre care nimănui nu i-ar da prin gînd că acestea ar putea fi artă.

Autorul nu trebuie nici măcar să dea vreo explicaţie asupra unei asemenea limitări. Reamintind, la sfîrşitul prefeţei sale, că „această lucrare e destinată să fie pandantul *Minervei*, introducere în clasicii greci şi latini", doreşte „ca Apollo să aibă norocul surorii sale şi ca, răspîndind principiile istoriei artei, să recruteze noi adepţi acelei Înţelepciuni antice, acelei Minerve de pe Acropola Atenei, de la care nu ne abate... studiul artei medievale şi moderne, ci care, dimportivă, ne învaţă cum să le admirăm mai bine". Pentru ca să existe, orice operă de artă trebuie să fie văzută, de aproape sau de departe, în lumina răsfrîntă de Partenon.

Dacă arta preistorică e adesea admirabilă — ceea ce e de mirare — acest fapt se datorează desenului ei *corect*. Dar această corectitudine a necesitat ucenicia unor serii întregi de generaţii : ea nu e decît „rezultatul final al unui lung *progres*". Galii, mai înainte de cucerirea lui Cezar, abia ajunseseră să „facă vreo cîteva figuri de animale în bronz şi să imprime cîteva tipuri mai mult sau mai puţin informe pe monedele lor" ; ca să poată ajunge la un rezultat, vor fi nevoiţi să studieze *„la şcoala* artiştilor romani, ei înşişi *elevi* ai artiştilor greci". Desigur că Babilonia şi Egiptul lucrează şi ele, dar important e numai faptul că ele „pregătesc înflorirea artei clasice". Egiptenii au manifestat fără îndoială „o îndemînare tehnică care n-a fost depăşită niciodată", dar şi „o neputinţă incurabilă de a se elibera de convenţiile arhaice". Ei reprezentau personajele din profil cu ochii şi umerii din faţă : „Iată multe lucruri neverosimile". Pictura lor nu e „decît o simplă colorare, fără degradeu, nici amestec de tonuri, fără clarobscur. Perspectiva e ignorată în ase-

menea grad încît, atunci cînd se presupune că două personaje sînt unul lîngă altul, cel de al doilea e desenat în general deasupra celui dintîi. Aşa că acele compoziţii egiptene, sculptate sau pictate, nu sînt deloc demne de acest nume căci nu există acolo nici cea mai neînsemnată idee de orînduire frumoasă ; nişte alăturări de motive care, în comparaţie cu grupările artei greceşti, sînt ceea ce e cea mai seacă cronică în comparaţie cu istoria."

În concluzie, aceşti egipteni, care ar fi putut totuşi face efortul de a nu ignora perspectiva *în asemenea măsură,* au avut ca defect principal... faptul că n-au făcut artă greacă.

Dar nici arta greacă n-a realizat cu uşurinţă armonia aceea ideală, spre care era scris dintotdeauna că trebuia să tindă. Oricît de rapide i-au fost *progresele,* a fost totuşi nevoită să treacă prin faza precursorilor obscuri. În fine, în cele din urmă, „după o eclipsă în jurul anului 1000, Grecia îşi va începe *ascensiunea triumfală* spre arta lui Fidias şi Praxitele". Şi de atunci încolo va putea să radieze spre vremurile viitoare : „Va trebui ca Grecia să fie cucerită de Roma şi ca Roma să cucerească o parte a lumii vechi, pentru ca întreaga Italie şi Occidentul Europei să se înfrupte în fine de la această lumină. Care apoi se va stinge în Grecia, precum se stinsese în Egipt şi în Asiria, ca să strălucească, după o nouă eclipsă, în Europa occidentală, care a devenit şi a rămas, după anul 1000 al erei noastre, patria artei."

Dar vor mai dăinui, pe ici-pe colo, multe grupuri de rezistenţă supărătoare. Sculptura romanică, de pildă. Priviţi *Judecata de apoi* de pe timpanul[1] catedralei din Autun. „Această compoziţie vastă... nu e lipsită de grandoare ; dovedind chiar un remarcabil gust pentru vioiciunea mişcărilor ; dar ce desen ! ce trupuri de o lungime neverosimilă ! ce falduri ţepene şi înguste !" Şi în desenul „foarte defectuos al unui alt timpan celebru, cel de la Moissac, „nu e deloc mai puţină *barbarie*".

Am putea continua încă multă vreme această cercetare, dar ne cerem scuze de a-i fi consacrat pînă acum atîta loc. Şi asta, o repetăm, pentru că asemenea optică, departe de a-şi fi pierdut orice autoritate, este încă aceea a unui mare număr de persoane sincere, de turişti şi de călători, în ciuda acţiunii silitoare a unei jumătăţi de secol de estetică contemporană, de publicaţii, de expoziţii şi de multiple alte forme ale difuzării prin imagine. În lumea noastră, o lume în expansiune în toate sensurile, sondată şi exploatată dintr-o dată în toate părţile, nu numai cu mijloacele extraordinare ale ştiinţei, ci prin toate formele cunoaşterii, şi în special datorită celor mai recente moduri de transmitere — cinematograf, radio, televiziune —, în această lume în care continentele nu se mai află despărţite decît de cîteva ore de zbor, în care exhumarea şi studierea minuţioasă a unui schelet de douăzeci de mii de ani ne redă omul care a fost mai aproape poate decît era un breton de un locuitor din Savoia în secolul trecut —, în lumea aceasta, imobilitatea sentimentului artistic mediu rămîne unul din cele mai curioase exemple de forţă de inerţie intelectuală. Or, toţi cei care, în mod curent încă, se fălesc cu condamnarea artei prezente în numele artei trecutului comit un mare abuz de putere, amăgindu-se ei înşişi, căci dovedesc prin aceasta necunoaşterea celei mai mari părţi a acelui trecut ale cărui limite se lărgesc neîncetat, şi de la care ne parvin fără încetare mesaje noi. Asupra acestora stăruie povara unui trecut prea recent, un trecut mult prea

---

[1] Suprafaţă plană de zidărie, de formă semicirculară sau triunghiulară, cuprinsă între lintelul (elementul de arhitectură din lemn, metal sau piatră, care închide în partea superioară golul unei uşi sau al unei ferestre) şi arcul unui portal. În arta romanică şi cea gotică e decorat cu reliefuri. Aici e vorba despre celebrul portal al *Judecăţii de apoi* din minunata catedrală Saint-Lazare (secolul al XII-lea) de la Autun (localitate situată pe unul din afluenţii Loarei) (n. t.).

îngust, în timp ce legătura cu toate trecuturile care ne-au fost redate încet-încet e dimpotrivă capabilă să mlădieze și să lărgească spiritul, punîndu-i la dispoziție un repertoriu imens de forme în libertate, o colecție de îndrăzneli neînchipuite, pe care ne este permis să le comparăm cu cele ale artei contemporane.

Aceste îndrăzneli nu scăpaseră totdeauna, fără îndoială, vederii (statuile romanice sau gotice, de pildă, foarte evidente pe portalurile bisericilor, aproape în toate orașele noastre și pînă în cele mai mici sate). Dar în măsura în care erau percepute, nu puteau fi decît ca niște stadii diferite ale unei stîngăcii universale, ale unei neputințe de nedepășit pentru a putea ajunge la „corectitudine". „Disprețul secolului al XVII-lea pentru arta gotică nu era cauzat de un conflict lucid al valorilor, ci de faptul că statuia gotică era considerată, atunci, nu drept ceea ce e, ci drept un eșec de a nu fi *altceva* : se presupunea că sculptorul gotic dorise să facă o statuie clasică ; și că, dacă nu reușise s-o sculpteze, aceasta se întîmplase fiindcă nu *știuse.*" (Malraux.) Și o Fecioară gotică putea trece, de bine de rău, pentru un supus (creștin) al lui Ludovic al XIV-lea, drept o operă de artă, în ciuda ciudățeniilor și imperfecțiunilor ei. Dar o mască neagră, o ceramică aztecă, o gravură rupestră, ce ajungeau sub ochii vreunui contemporan de-al domnului Thiers [1], n-aveau nici o șansă să fie considerate producții artistice — denumire rezervată operelor domnilor membri ai Academiei de Belle-Arte sau ale maeștrilor lor. Ar fi putut fi considerate cel mult niște *curiozități.* Și astăzi încă, părerea obișnuită se smulge cu mare greutate exotismului pentru

[1] *Adolphe Thiers* (1797—1877), om de stat și istoric francez, care și-a început cariera ca avocat la Aix, ajungînd apoi ministru, deputat și chiar președintele Republicii în 1871. A fost autorul unor importante opere istorice *(Histoire de la Révolution française, Histoire du Consulat et de l'Empire)* (n. t.).

a trece de cealaltă parte a barierei unde se află de drept *Frumoasa grădinăreasă* [1] sau *Nunta din Cana* [2]

Or, nu mai e totuși posibil să ignori faptul că arta — arta foarte mare — începe cu mult înainte de istorie, și că, dacă în ceea ce privește viața, organizarea economică și socială a oamenilor din preistorie, nu avem decît ipoteze, în schimb avem multiple opere, variate și de asemenea natură, încît sîntem într-adevăr obligați, vrînd-nevrînd, să tragem concluzia că au existat printre aceștia și artiști specializați, pe de-a întregul stăpîni pe tehnicile și pe resursele artei lor. Odată depășită perioada (la drept vorbind nesigură și probabil foarte lungă) a primei descoperiri a posibilităților grafice și bîjbîielilor preliminare — urmele degetelor în argilă, amprentele mîinilor etc. — mărturiile cele mai vechi ale epocii de piatră cioplită au caracterul unor opere voite, desăvîrșite, în care natura apare transformată de un temperament. Astfel statueta de femeie numită *Venus din Lespugue,* care e considerată a fi din cel mai îndepărtat paleolitic superior, aurignacian [3], chiar dacă ar reprezenta un tip feminin din punct de vedere anatomic destul de diform, nu poate fi nici o reproducere literală (nu ne putem închipui o ființă umană care să aibă această structură), nici o evocare stîngace (stîngăcia avînd căderea să accentueze diformitatea, dar nu s-o ordoneze). La această sculptură, ne frapează ideea de a organiza volumele între ele, de a le echilibra rotunjimile, făcîndu-le, dacă ne putem exprima astfel, să se

[1] Pictură de Rafael, aflată la Luvru (n. t.).

[2] Opera lui Paolo Caliari, zis Veronese (1528—1588). Conform tradiției, acest tablou enorm, cu 132 de figuri — aflat la Luvru — ar fi un banchet ideal la care ar fi participat marcante personaje ale Renașterii, principi și artiști iluștri (n. t.).

[3] Cultură aparținînd paleoliticului superior, denumită astfel după comuna Aurignac, din sudul Franței, pe teritoriul căreia s-au descoperit, într-o peșteră, rămășițe arheologice. Majoritatea capodoperelor artei paleolitice datează din această perioadă (n. t.).

nască unele din altele, pe scurt, să degaje acel ritm plastic caracteristic operei şi nu modelului.

La fel se întîmplă şi cu marea pictură preistorică, aşa cum o putem admira în celebra grotă de la Lascaux[1] din Dordogne, de pildă, unică prin bogăţia şi miraculoasa stare în care s-au păstrat „frescele ei reprezentînd cai, bovine, cerbi, ţapi sălbatici. Oricît ar fi de prost informat turistul care, vizitînd regiunea, ar ajunge la Lascaux fără idei preconcepute, venind să vadă, să zicem, peştera de la Padirac, ar avea dintr-o dată — chiar de la intrarea în sala numită a taurilor, foarte departe de stalactite, stalagmite şi alte fantezii naturale care i-ar fi reţinut atenţia pînă acolo — în mod imperios certitudinea că se află într-unul din cele mai importante locuri ale artei (deşi de sub pămînt), şi dintre cele mai inspirate, la nivelul celor mai mari muzee sau sanctuare. Dar oare de ce dincolo de orice sentiment de mister sau de religie ? (Şi fără a nesocoti importanţa acestui sentiment, în ignoranţa aproape totală în care ne aflăm cu privire la semnificaţia şi destinaţia acestor picturi ce datează de mai multe zeci de mii de ani.) Oare pentru că am recunoscut, evocate cu exactitate, vreo sută de animale, tot atît de puţin pitoreşti, considerate la urma urmei, ca nişte vaci şi cai mici, aşa cum s-ar părea că ne face să credem elogiul *realismului* invocat adesea în această poveste ? Ceea ce n-ar fi un motiv prea important. E sigur că justeţea atitudinilor, a anatomiei, a mişcării denotă o deosebită facultate de a observa. Dar admirabil e raportul dintre varietatea,

[1] Descoperirea grotei Lascaux (Franţa), în 1940, marchează o dată importantă în istoria artei preistorice, nu atît din cauza mărimii sale, cît pentru faptul că datează de zeci de mii de ani. Zidurile şi bolţile sînt acoperite aproape în întregime cu picturi de o excepţională măiestrie, atît în ceea ce priveşte compoziţia cît şi execuţia figurilor foarte mari (tauri, cai, cerbi, rinoceri, o scenă cu un om mort etc.) care sînt considerate a fi adevărate capodopere. Arta din grota Lascaux, în care persistă un desen naiv, pare a constitui apogeul paleoliticului superior (n. t.).

bogăţia, forţa de expresie a acestor animale atît de vii, şi sărăcia mijloacelor folosite : cîteva ocruri, de la galben la roşu, şi un negru, etalate pe peretele inegal al stîncii. Măiestria cu care un singur contur decisiv ajunge adesea să sugereze un animal în ceea ce are caracterul său specific, forţa sau eleganţa sa, e egală cu aceea a japonezilor, reputaţi tocmai pentru caligrafia lor austeră. La urma urmei, această minune ţine de seria de îndrăzneli pur plastice care ajung, tot epurînd şi contractînd forma, la un adevăr zoologic mult mai izbitor decît, de pildă, cel al micilor maeştri olandezi din secolul al XVII-lea care au pictat, şi ei, boi şi vaci, cu întreaga minuţiozitate a unei tehnici silitoare în redarea balelor boturilor şi a strălucirii coarnelor.

Rămînînd totuşi în domeniul figuraţiei animale, să părăsim noaptea vremurilor preistorice ca să intrăm în ceea ce putem considera a fi cele dintîi perioade ale istoriei. Aceasta ne duce în centrul Asiei occidentale, nu departe de malurile Tigrului, în cel de al patrulea mileniu înaintea erei noastre. Un pahar de ceramică provenind de la Susa[1] din Elam, şi păstrat la Luvru, are motive pe bază de păsări cu picioarele lungi, de ogari şi de ţapi sălbatici. Dar cu ce îndrăzneală tratate — ar trebui să spunem : cu ce dezinvoltură ! Să privim acel ţap sălbatic, al cărui trup e exprimat prin două triunghiuri sudate prin două din vîrfurile lor, şi ale căror coarne formează această elice gigantică, divizată de mijlocul ei, care prelungeşte arcul şirei spinării întîlnind-o. A vorbi despre stilizare în faţa unei asemenea metamorfoze ni se pare o adevărată timiditate. Aici, artistul a făcut mai mult decît să stilizeze, a acaparat cu hotărîre animalul pentru a-l modela din nou

[1] Oraş din Persia, capitala statului antic Elam (mileniile 3—1 î. e. n.) situat în sud-vestul Iranului, fostă reşedinţă de vară a suveranilor ahemenizi, unde se află numeroase vestigii ale artei persane, printre altele şi vestitul palat al lui Darius I, cel mai mare rege ahemenid (522—486 î.e.n.) (n.t.).

după bunul său plac, subliniindu-i și rezumîndu-i caracteristicile. Dealtfel și cu ogarii a acționat în același mod, întinși tot în lungime, și păsările cu picioarele lungi, cu gîturile alungite în verticale nemăsurate, accentuate pe deasupra și de paralelismul lor.

Se va spune oare că acest creator necunoscut al ceramicii nu cunoștea animalele ? Ceea ce ar fi greu de susținut, fiind vorba de anumite civilizații pastorale, bazate în mod esențial pe creșterea animalelor, și în care omul depindea atît de mult de animale. Se va spune oare că i-a fost lene să le observe ? Dar oare nu e nevoie de un mai mare talent de a observa pentru a izola și a extrage de la o ființă trăsăturile ei caracteristice, ceea ce constituie „personalitatea“ ei, și care s-o semnifice pe de-a întregul pornind de la un mic număr de elemente alese, decît pentru a-l reproduce numai cu înfățișarea sa reală ?

N-avem nevoie să căutăm rațiuni false. La începutul istoriei, pe aceste plaiuri aflate la răscrucea a trei continente, unde-și au izvoarele atîtea civilizații și arte, nu asistăm la acele obscure, stîngace încercări „pregătind“ viitoarele înfloriri clasice, ci la afirmări importante și clare de independență. Independență în raport cu reprezentarea. Preeminență a formei pentru ea însăși, mîndră de libertățile ei, de posibilitățile ei, avidă de combinații autonome de linii, de planuri și de volume. Alianță a naturii cu geometria, generatoare a nenumărate dezvoltări. În acest punct al trecutului — de care ne despart cinci mii de ani și chiar mai mult — aproape toate căile artei plastice sînt deschise.

Numeroase dintre ele vor fi urmate, timp de trei milenii, între Asia Mică și Golful Persic, pînă la cucerirea lui Alexandru. Statuetele zeilor sumerieni, mărindu-și de sute de ori modestele lor dimensiuni, umflîndu-și reliefurile la îmbobocirile forțelor naturale, străpungînd cu pupilele ochilor lor imenși, conțin în germene toate violențele tenebroase ale expresionismului. Dar în privire, efigiile lucioase ale regelui Gudea [1], îngrămădesc în plenitudinea volumelor lor, saturate din interior, întreaga măreție a certitudinii imobile. Taurii cu cap de om din Lagaș, figurările redutabile ale eroului Gilgameș [2], geniile-vulturi asirieni atestă cufundarea în fantastic și irațional (ce se făcuse deja în epoca preistorică în mijlocul Saharei, dacă judecăm după figurile gigantice și fantomatice recent descoperite pe falezele din Jabbaren). Mișcarea prodigioasă, recompusă pe de-a întregul, a luptelor de animale închipuite de lucrătorii în bronz din Luristan [3], merge atît de departe în ceea ce privește strălucirea și talentul ambiguității formelor, încît nu va putea fi depășită niciodată. Cum să mai spui oare despre lumile acestea enorme, reedificate încet-încet datorită fragmentelor ce apar neîncetat la săpăturile arheologice, că nu sînt altceva decît subbazamentele lumii greco-latine ?

Și cum să spui acest lucru despre vechiul Egipt, cunoscut totuși mai bine și mai de mult, despre arta lui atît de profund originală, atît de completă în cele treizeci și patru secole de dezvoltare ? Două caractere opuse ale acestei arte au acaparat adesea atenția ce i se acorda : grandoarea și familiaritatea ei. Grandoarea maiestuoasă a

---

[1] Căruia i se mai spunea și *Patesi* sau *Ensi* (nume care indicau pe unii din principii ce guvernau orașele sumeriene) a domnit în a doua jumătate a secolului XXII î.e.n. în orașul-stat sumerian Lagaș (ce apoi a făcut parte din imperiul Ur). Considerîndu-se păstorul oamenilor, a fost reprezentat în numeroase statui (multe din acestea se află la Luvru), totdeauna într-o atitudine de devoțiune, chipurile avînd toate aceeași expresie (n. t.).

[2] Rege al vechiului oraș Uruk din sudul Mesopotamiei, erou semilegendar, a cărui domnie se situează în jurul secolului al XXVII-lea î.e.n. (n. t.).

[3] Bronzurile din Luristan, provenind din văile și dealurile munților Zagros (din Iranul occidental), sînt niște obiecte (securi, paloșe, vase, figurine etc.) găsite în morminte. Acestea constituie în arta iraniană preistorică un ansamblu specific — deși nu sînt toate din același stil și din aceeași epocă — referindu-se mai degrabă la tradiția iraniană în sensul geografic (n. t.).

arhitecturii monumentale, a palatelor, a piramidelor şi a statuilor ei colosale, cioplite chiar în coastele munţilor. Familiaritatea scenelor vieţii cotidiene, înscrise în cronici ce mişună pe zidurile *mastabas*-elor. Dar interesul, legitim, trezit de informaţiile extrase din fiecare vestigiu de acest fel asupra mecanismelor folosite de o societate, sau tainele unei religii, tinde să reducă atenţia acordată soluţiilor plastice, soluţii, în cazul de faţă, de o coeziune, de o logică — ar trebui să spunem, în sensul matematicienilor, de o eleganţă — perfecte.

Dacă acolo perspectiva nu e principiul reprezentării spaţiului, spaţiul nu e tratat mai puţin riguros, prin multiplicitatea punctelor de vedere (combinînd faţa şi profilul, apropierea şi depărtarea), prin jocul transpunerilor şi sintezelor de forme. Claritatea neîndurătoare a conturului şi a suprafeţei nu permite nici o şmecherie, nici o escamotare. În sculptură, alături de portrete realiste cu ochii încrustaţi, busturile de calcar alb, contemporane cu ele, reprezintă cel mai înalt nivel ce poate fi atins prin concentrarea şi despuierea volumului. Tendinţa spre forma cubică apare în Imperiul de mijloc atît în surprinzătoarele statui-cuburi cît şi în arhitectură, dovadă pavilionul lui Sesostris I, la Karnak [1], care ar trece de-a dreptul neobservat în vreun cartier cu reşedinţe moderne din Statele Unite sau din Ţările de Jos. Deformarea voită ca atare înfloreşte în efigiile cabaline ale lui Akhenaton [2]

[1] Cel mai gigantic ansamblu de temple din Egipt, construite de generaţii întregi de faraoni (n. t.).

[2] Sau *Ikhnaton*, sau *Akhnaton*, a fost faraonul eretic Amenhotep al IV-lea din dinastia a XVIII-a (1364—1347 î.e.n.). Cultul lui Aton — divinitate egipteană reprezentînd discul soarelui — a devenit unica religie a Egiptului în timpul domniei sale. Atunci Amenhotep al IV-lea şi-a luat numele de Akhnaton şi a întemeiat o capitală modernă la el-Amarna. Influenţa artei cretane asupra celei egiptene — exercitată şi sub domnia lui Amenhotep al III-lea — atinge apogeul în arta amarniană. În 1887, s-au descoperit în palatul lui Akhnaton arhivele diplomatice ale lui Amenhotep al III-lea şi Amenhotep al IV-lea, dînd la iveală informaţii importante cu privire la situaţia internaţională în secolul al XIV-lea î.e.n. (n. t.).

(dinastia a XVIII-a). Şi pictura, a cărei importanţă a fost în sfîrşit recunoscută pe de-a întregul, conţine resurse îndeobşte nebănuite în cromatismul şi disonanţele de tonuri.

Şi totuşi, într-o epocă abia cu ceva mai puţin îndepărtată decît în Egipt şi chiar pe pămîntul unde avea să înflorească, dar mult mai tîrziu, faimosul „miracol grec", pe pămîntul acesta şi în insulele care îl întregesc, alte opere surprinzătoare ieşeau la iveală. La Micene [1], în Ciclade [2], în Creta, săpăturile au făcut să apară nişte obiecte pe care arheologii le-au privit multă vreme cu neîncredere, dacă nu cu severitate. Aceasta pentru că idolii de marmură găsiţi la Paros, Naxos sau Syros nu prea aveau legătură cu Venus descoperită la Milo, o insulă foarte apropiată totuşi. Aşa că mai întîi le-au respins, decretînd că nu sînt decît nişte eboşe grosolane. A trebuit să treacă mulţi ani pentru ca acestea să fie privite mai atent, şi ca oamenii să-şi dea seama că figurinele acelea proveneau, în realitate, de la o tehnică foarte precisă (repetată cu unele variante la sute de exemplare) şi manifestau o intenţie deliberată de a distrage din figura umană structuri formale aproape pure. „Nu se poate tăgădui că la scară sculpturală aceste trupuri, mărturii ale unei epurări voite, nu propun — aşa cum se spune

[1] Vechiul oraş Micene, din Argolida, a fost centrul cel mai important politic şi cultural din Grecia antică între anii 1600 şi 1200 î.e.n. Arta miceneană, numită uneori şi cretomiceneană, e un rezultat din întîlnirea unei societăţi continentale şi militare cu formele şi tehnicile venite din Creta (n. t.).

[2] Arhipelag grecesc (211 insule, unele vulcanice) din Marea Egee, numite astfel pentru că formează un cerc — de la grecescul *kuklos* — în jurul celei mai mici dintre ele numite Delos. Insulele principale sînt : Delos, Andros, Naxos, Paros, Syros. Arta cicladică a avut o contribuţie importantă la istoria formelor plastice prin vasele sale de marmură şi mai ales prin celebrii săi idoli din marmură albă, adesea translucidă (n. t.).

adesea — un rebus plastic. Arta Cicladelor e cea care a practicat, printre primele, transpunerea realității, păstrînd numai un mic număr de elemente esențiale, și care a arătat totodată că această operație ideală a artistului e supusă unor limite ce n-ar putea fi depășite fără a fi exclusă estetic. Modificările operate de el asupra trupului nu-l împiedică pe acesta să-și păstreze arhitectura proprie, nu suprimă perfecta corespondență dintre părțile trupului, nu exclud deloc un modeleu energic deși extrem de discret, nu se opun niciodată lumii care se strecoară peste formele lor iluminîndu-le. Putem spune că acțiunea de suprimare a sculptorului nu ascunde amploarea unei arte pe măsura divinității și a omului." [1] Contrar oricărei sensibilități epidermice și unor jocuri de mușchi avantajoase, așa cum sînt măștile de aur din Micene cu ochii lor închiși peste misterul interior și care prin aceasta seamănă uimitor cu măștile de aur incașe, acești idoli translucizi, îndreptați spre viața lăuntrică, exprimă foarte mult enunțînd foarte puțin, disprețuiesc aparența, punîndu-ne totuși față în față cu supranaturalul.

Un alt popor al vechii Mediterane a lăsat o artă statuară impregnată pe de-a întregul de teroare sacră, și foarte diferită prin aceasta de calmul antromorfism grec : poporul etrusc, atît de enigmatic încă pentru istorici, care a precedat civilizația romană în Toscana. Realistă totuși în portretele ei funerare cu zîmbete neliniștitoare, arta lui se arată brusc în stare să facă escapade fulgurante dincolo de regulile reprezentării naturaliste, după cum ne demonstrează un anumit număr de statuete filiforme, despre care multe persoane neprevenite ar crede cu greu, fără îndoială, că nu sînt opera unor artiști de avangardă. Bronzul la care ne referim are într-adevăr ca punct de pornire trupul unei femei, cu atributele ușor de recunoscut, dar după care canon interpretate, cu ce

[1] Christian Zervos, *L'Art des Cyclades (Arta cicladelor)* (n. a.).

dorință tenace de alungire, conform cărei idei de verticalitate ! Or, specialiștii datează această piesă ca fiind din secolul al IV-lea înaintea erei noastre, adică chiar din perioada de influență a sculpturii grecești, clasice, de pe vremea lui Praxitele și Scopas... Cum să nu recunoști la creatorii din toate timpurile faptul că recurg la cea mai imprevizibilă libertate, împotriva tuturor determinismelor de rasă, de moment, de mediu !

O expresie de același gen, marcată de o tendință asemănătoare de alungire, deși mai puțin accentuată, găsim și la bronzurile „nuragice" [1] din Sardinia, cele mai vechi fiind din secolul al IX-lea înaintea erei noastre și manifestînd o viguroasă simplificare în modeleul războinicilor, al luptătorilor și altor mici personaje pitorești pe care le evocă.

O regăsim și, asociată altor caractere insolite, la sculptura galică anterioară cuceririi romane, reabilitată de puțină vreme, și în care s-a recunoscut, în sfîrșit, dovada, demnă de a fi luată în considerare, a unei civilizații celte în plină strălucire atunci cînd legiunile lui Cezar le-au atacat. Civilizație complexă, moștenitoare directă a paleoliticului, dominată de o religie obscură dar foarte plină de freamătele naturii. Artiștii ei, creatori subtili de animale atunci cînd o doresc (caii lor mici sau păsările au o sprinteneală și un antren irezistibile), sînt adesea foarte indiferenți față de fidelitatea *redării,* nu din neputință, ci prin temperament. Această atitudine poate fi împinsă foarte departe în anumite interpretări ale trupului omenesc. „Îndrăzneala foarte modernă a stilizărilor acestor dansatori și dansatoare extatici a făcut senzație la o expoziție din Paris în 1955... Căutarea liniei în puritatea gestului evoca cele mai mari reușite ale lui Matisse sau Modigliani" : nu un critic de artă, ci un erudit în materie

[1] De la Nuragus, o comună din Sardinia (n. t.).

de celtică exprima această părere[1], la care nu putem decît subscrie, exceptînd termenul de *stilizare*, prea slab în cazul de față. Un alt maestru al celtismului a degajat pe larg perspectivele care radiază din acest punct spre numeroase direcții. „Arta celtică, făcută din abstracție, din scheme mentale proiectate asupra realității, reprezintă prima fază a conflictului dintre clasicism și primitivism, care se continuă în cursul istoriei artei franceze cu stilul flamboaiant la sfîrșitul evului mediu, cu barocul din secolul al XVII-lea, rococoul secolului al XVIII-lea, *modern style* la sfîrșitul secolului al XIX-lea, arta neagră, cubismul, futurismul, suprarealismul din secolul al XX-lea. Această ornamentare, în care curba și contracurba joacă un rol esențial, această disociere a figurii însuflețite reapar astfel foarte des în evoluția artei noastre naționale, atunci cînd circumstanțele sînt favorabile unei reacții împotriva tendințelor clasice care îi fuseseră impuse. Aceste reveniri nu cad deloc pe un teren steril, ci pe un sol pregătit de multă vreme și care păstrează, profund înrădăcinate, vechile principii anticlasice ale artei europene“[2].

Aceste vechi principii anticlasice provin în definitiv de la un gust pentru forma independentă ce nu poate fi înnăbușit, fie că adoptă suporturile geometriei fie că se dezvoltă într-un mod cu totul liber fără alt scop afară de ea însăși. Un exemplu uimitor ni-l oferă monedele galice, observate cu mare atenție de vreo zece ani încoace, după ce multă vreme nu stîrniseră decît curiozitatea istorică a numismaților (e adevărat că — pentru a ridica la nivelul sculpturii monumentale aceste piese uneori ceva mai mici decît unghia — a fost nevoie să așteptăm ca să știm a executa fără timiditate o mărire fotografică).

Majoritatea monedelor galice derivă din cele grecești importate. Or, motivele grecești — chip de om, leu, cal sau

[1] André Varagnac, *L'Art gaulois (Arta galilor)* (n. a.).
[2] Raymond Lantier, *Les origines de l'art français (Originile artei franceze)* (n. a.).

car înhămat — sînt supuse de gravorii gali unei serii de analize, de dislocări și de metamorfoze care, treptat, fac — de pildă — din cumpătatul portret elenic o compoziție dezordonată, pe bază de volute, de puncte și de bastonașe, în care trăsăturile fizionomiei se recunosc din ce în ce mai puțin, pentru ca să dispară apoi într-un grafism luxuriant, sfîrșind în ultimă instanță într-o totală *abstracție*. Cum nu știm absolut nimic din psihologia celor care le-au creat, trebuie într-adevăr să ne mulțumim cu ceea ce avem în fața noastră. Or, se pare că aici asistăm la un fenomen cu mult mai amplu decît o stilizare supunîndu-se numai unei simple griji de decorare : mai degrabă la o feroce stăpînire. Prin această violentă dispersare a formei, o creație liberă de semne se substituie unei descrieri imitative. Renunțînd încet-încet la figurație, considerată a fi secundară, semnele încep să trăiască și să se schimbe conform unor legi noi pe cîmpul de decorat. Înlănțuire revoluționară — fără îndoială cea mai revoluționară din întreaga istorie a artei pînă în secolul al XX-lea — și care prefigurează tocmai cu douăzeci de secole înainte demersul unui Mondrian pornind de la studiul realist al unui copac pentru a ajunge, prin etape succesive, la o pură organizare de suprafețe armonice în interiorul dreptunghiului pînzei sale. Volatilizarea obiectului operată în Galia din secolele II și I înaintea erei noastre, dînd naștere unui sistem plastic original și autonom, departe de a manifesta o sărăcire sau o îngustare, afirmă un temperament viguros, geniul puternic al unei rase în fața unui academism importat, static și incapabil de acum înainte a mai iriga cu sevă veche niște înfloriri noi.

Așa că arta numită în mod obișnuit galo-romană, și care ajunsese la o producție hibridă atunci cînd artiștii gali se apucaseră efectiv „să învețe de la romani“, nu pare a fi decît o pauză, destul de scurtă, în lunga suită a secolelor. Grațiilor împrumutate (în ambele sensuri ale cuvîntului) de la acei Mercur și Apollo produși de Pacea romană, le urmează curînd vînjoasa vitalitate a bijuterii-

lor, a armelor, a paftalelor de la cingătorile „barbare", produse de invadatorii vizigoţi, burgunzi sau franci. Ornamentul recapătă deplina libertate, linia se contorsionează, culoarea izbucneşte în giuvaiericalele sau emailurile cloazoneurilor, fantasticul reapare în figuraţia animală. Acest fantastic cultivat uneori pînă la delir, această culoare ajungînd adesea pînă la cele mai violente registre, această luxurianţă a formei vor fi posesiuni ferme ale întregului ev mediu creştin, iar romanicul, şi nici chiar goticul nu le vor repudia.

Sînt manuscrisele anluminate, ieşite din atelierele mînăstirilor cu care avea să se împînzească Europa începînd de la sfîrşitul secolului al VI-lea şi păstrate în majoritatea marilor biblioteci ale lumii, ce conţin cele mai uimitoare exemple ale unei picturi odinioară încă puţin cunoscută, dar care — depăşind domeniul cercetărilor erudite — a ajuns în cele din urmă, datorită unor expoziţii răsunătoare şi unor publicaţii îngrijite, la un public din ce în ce mai mare.

Pe vremea merovingienilor, ornamentarea manuscriselor se concentrează în iniţiale, care sînt pretextul unor fantezii grafice de o foarte mare vioiciune. Culorile pure, roşul în special, verdele şi galbenul, sînt folosite fără nici un fel de constrîngere. Literele ornate sînt pe bază de peşti şi de păsări, pictate în culorile acelea juxtapuse în chip violent. Păsările şi peştii, care formează chiar majuscula, scapă uneori pentru a roi pe întreaga pagină şi a se cocoţa sau întinde în locurile cele mai neaşteptate ale textului, cu un caraghioslîc total străin dealtfel de literatura religioasă pe care o însoţesc.

Animale bizare apar şi în manuscrisele anglo-saxone şi irlandeze din aceeaşi epocă, dar originalitatea acestora din urmă constă din sistemul atît de complex de spirale şi de *entrelacs* [1]-uri care proliferează adesea de-a lungul

[1] Ornament geometric pictat sau sculptat din şiruri sau împletituri de linii curbe sau frînte (n. t.).

paginilor întregi, creînd o decoraţie aproape complet „abstractă" şi de o uimitoare frumuseţe prin forţa şi mişcarea care o însufleţesc. Ochiul se pierde printre meandrele de linii divizate neîncetat, împletite, încolăcite, conform unor mişcări ce sfidează imaginaţia.

În momentul „renaşterii" carolingiene se manifestă o oarecare revenire la tradiţia realistă a antichităţii greco-romane, dar cu o constantă grijă pentru fast care umple miniaturile cu aurăriile şi culorile cele mai strălucitoare. Grija pentru splendoare o depăşeşte în general pe aceea a reprezentării, dînd naştere la unele compoziţii de o opulenţă cu adevărat imperială. În acest timp, în Spania, ruptă de restul Europei prin cucerirea arabă, anumite manuscrise, precum *Apocalipsurile* lui Beatus [1], oferă viziuni de o grandoare sălbatică, subliniată de acordurile unor culori insolite — galben ca lămîia, mov, ocru-roşu, albastru-întunecat — şi o simbolică plastică foarte originală.

Acorduri învecinate, şi de o îndrăzneală egală, se vor găsi în plină epocă romanică, în *Apocalipsul de la Saint-Sever,* de pildă. Şi iniţialele manuscriselor romanice, precum mai înainte cele ale manuscriselor merovingiene, într-un mod şi mai exuberant încă, sînt pline de animale fabuloase, de monştri şi de dragoni încîlciţi, de fiinţe hibride, la început fiinţe ce sfîrşesc în chip de plante, sfidînd ceea ce e verosimil. „Într-adevăr, pictorul epocii romanice, în loc să imite înfăţişarea fiinţelor şi a obiectelor, artă în care pictorii antichităţii clasice excelaseră, se foloseşte de imagini pentru a «reprezenta» esenţa invizibilă a lucrurilor acestei lumi şi pentru a ne oferi o versiune

[1] Comentariile la *Apocalips* ale călugărului spaniol Beatus din Liebana (care a trăit în secolul al VIII-lea), au avut o mare influenţă asupra anluminurii mai ales în Franţa şi Spania (secolele X-XV). Există aproximativ 25 de copii după acest manuscris — aşa-numitele *Apocalipsuri* Beatus — care au fost aduse în secolul al XI-lea din Spania în mînăstirile franceze (n. t.).

poetică subiectivă. Mijloc de cunoaştere conform ştiinţei epocii sau creaţie poetică, imaginea se îndepărtează uşor de viziunea pe care ne-o dă experienţa zilnică... Artistul nu ascunde faptul că tot ceea ce reprezintă e rodul speculaţiilor intelectuale şi al imaginaţiei, mai cu seamă şi în special reprezentările omului, proporţiile trupului, silueta, mişcările şi, fireşte, trăsăturile chipului său. Ca şi în arta noastră contemporană, se admite într-adevăr că pictorul e autorizat să neglijeze datele obiective ale naturii şi să înzestreze în consecinţă cutare obiect cu un contur pe care nu-l are în realitate, să-i modifice forma şi dimensiunile (în raport cu alte obiecte), să-l înzestreze cu o culoare aleasă de el... În epoca romanică, se admitea probabil curent ceea ce atît de greu facem să pătrundă în conştiinţa cercurilor mai largi ale contemporanilor noştri : efortul creator pe care toată lumea se aşteaptă să-l găsească la pictor îl autorizează să manipuleze după bunul său plac motivele şi formele care constituie mijloacele sale de expresie cu aceeaşi valoare ca şi cuvintele pentru poet şi orator, cărora li se acordă totuşi fără nici o ezitare dreptul de a făuri o limbă personală în care cuvintele obişnuite primesc un sens nou“ [1].

Există mii de asemenea exemple de licenţe plastice, şi s-ar putea face un volum enorm dacă am aduna şi clasa metodic deformările, recompunerile şi expresiile sintetice de orice fel care umplu nu numai manuscrisele, dar şi frescele, vitraliile, timpanele şi capitelurile bisericilor din secolele al XI-lea şi al XII-lea — atît unele cît şi celelalte calificate odinioară, în bloc, drept schiţe grosolane sau încercări neîndemînatice.

O asemenea cercetare ar fi justificată de-a lungul artei de splendoarea pură care a fost aceea a Bizanţului, o sursă de inspiraţie esenţială pentru Occident. Ar fi un excelent exerciţiu, în special în domeniul culorii, mozaicurile bizantine fiind în primul rînd un mod de a glorifica divinitatea prin calităţile luminii, reflectată şi refractată pe pereţii împodobiţi. Compoziţiile somptuoase ale sanctuarelor din Ravenna, Palermo sau din Torcello se impun cu siguranţă prin amploarea şi abundenţa lor ; ele au fost concepute pentru a produce un efect de ansamblu aproape strivitor. Dar cît e de instructiv, atunci cînd e posibil, studiul detaliilor, ale componentelor acestui anasamblu. Atunci apare rolul determinant al fiecărui cub mic de marmură, de sticlă sau de email, unitate de culoare pură, folosită ca atare, cu aceeaşi ştiinţă a contrastelor simultane şi a divizării tonului pe care au desfăşurat-o pictorii novatori ai anilor 1890, aceeaşi vibraţie de amplitudine puternică. Nu mai puţin remarcabilă maniera de a evoca spaţiul prin redresarea planurilor împărţite în chip diferit. Cît priveşte independenţa formelor, e suficient să observi taurul extraordinar, simbolul Sfîntului Luca, din biserica Sant'Apollinaire in Clase de la Ravenna : coarne, urechi şi nări din faţă într-un cap figurat din profil — monstru uimitor pe care l-am putea crede scăpat din *Guernica* lui Picasso. Oare va fi acuzat mozaicarul, pe vecie necunoscut, din secolul al VII-lea, de a fi căutat în mod deliberat „să-şi bată joc de public“ ?

Europa, ocolul Mediteranei, Orientul mijlociu, pline de civilizaţii şi de forme de-a lungul multor milenii, nu ocupă totuşi ca suprafaţă decît o parte foarte redusă a globului. Şi restul universului, într-un umanism în sfîrşit pe măsura planetei, reclamă cu totul altceva decît un apendice grăbit la tratatele artei greco-latine. Asia, America veche, Africa — şi Oceania —, bucurîndu-se de totala lor suveranitate artistică, aduc în balanţă o contrapondere masivă realismului de strictă păstrare a regulilor. Atît de masivă şi atît de grea, încît la cîntărirea definitivă talgerul realismului nu mai are nici o şansă s-o întreacă.

[1] André Grabar, *La Peinture romane (Pictura romanică)* (n. a.).

Dacă am lua în considerație numai enormul aport al Chinei și ar putea zdruncina echilibrul. Multă vreme din China n-au fost cunoscute decît „chinezăriile", porțelanurile, lacurile, jadurile exportate sau imitate, o întreagă marfă de lux, pitorească sau delicată, dar înșelătoare. Adevărata artă chineză, incomparabilă ca dimensiune, își are, ca și aceea din Europa, rădăcinile în paleolitic, și încă din cel de al doilea mileniu înaintea erei noastre minunatele bronzuri Chang [1] propun o gramatică de semne dinamice eliberate de originea lor animală, berbece, taur, șarpe, pasăre sau dragon, pentru a se uni cu elementele geometrice într-o arhitectură maiestuoasă și luxuriantă. Dealtfel niciodată, în cursul dezvoltării lor, artele Chinei, atît de numeroase și de diverse, nu vor accepta să devină slujitorii aparenței : ci, dimpotrivă, ele vor constitui mijlocul de a străpunge aceste aparențe pentru a găsi ființa ce stabilește comunicarea dintre suflete. În special marea pictură chineză va tinde spre asta, mai ales în perioada ei de aur, epoca Song [2] (secolele X-XIII ale erei noastre). Pictură mare, nu din dorința de grandoare, ci din dorința de interiorizare : peisajul singur e suficient. „Munți și ape", aceasta e semnifcația termenului *Chan-chouei* care indică genul. Or, acești munți și aceste ape nu sînt deloc niște relevee de orografie, de hidrografie, nici măcar *vederi*. Ele nu indică locul, ci pe cel care-l contemplă. Mai mult decît o stare a sufletului, atestă o stare a omului, atunci cînd se contopește cu universul acceptîndu-i ritmul. Munți acoperiți de zăpadă sau înecați în ceață, ape șovăitoare, prefăcute ele însele în vapori, acestea sînt, pe mătase, laviuri imponderabile, monocrome, o sclipire neîntreruptă apărută numai din tuș mai mult sau mai puțin diluat, un contrapunct de reflexe, de pete, de degradeuri subtile întrerupte brusc de linia cristalină a vreunui contur. Astfel se exprimă, prin jocul plinurilor și al golurilor, prin alternanța solidului și impalpabilului, prin etajarea verticală a planurilor, ritmul cosmosului în sînul căruia ființa umană apare uneori, redusă la adevăratul ei loc, minusculă. Și acest univers corespunde într-un mod surprinzător celui pe care l-au făcut să țîșnească pictorii novatori ai Europei în cea de a doua jumătate a secolului trecut, atunci cînd și-au părăsit atelierul pentru a înfrunta intemperiile, cînd au descoperit vasta simfonie a atmosferei, dialogul norilor și al mării, teatrul perpetuu al ceței, al soarelui și al ploii pe prundișuri sau pe coline, printre care omul nu figurează decît cu silueta sa fugitivă.

Încă o treaptă spre interiorizare, în detașarea de aparență, și peisajul dispare aproape total pentru a nu mai supraviețui decît în ritmul său fără materie, în amintirea cadenței sale. Pe calea aceasta pe care contemporanii noștri au înaintat în mod deliberat, unii artiști japonezi din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVI-lea, inspirîndu-se de la pictura Song și prelungind-o, o și porniseră. Plecînd de la un fragment de natură izolat — cîțiva pini, un pîlc de bambuși — ajungeau la o transpunere în semne aproape pure, rude apropiate cu cele ale scrierii, caligrafia aceea magistrală și rafinată pe care orientalul o consideră artă supremă, desen și totodată poezie. La limită extremă a discreției, suprafața aproape imaculată pe care o atinge numai o aluzie aproape secretă a lumii, oferă spectatorului, amatorului, creditul întregului său ta-

[1] Exceptînd unii autori recenți, ale căror lucrări suscită încă discuții, perioadele folosite în mod obișnuit în arta chineză sînt cele ale dinastiilor imperiale. Bronzurile scoase la săpăturile efectuate în capitala Ngan-Yang din dinastia Chang (1523—1028 î.e.n.) — renumitele bronzuri Chang — sînt remarcabile prin măiestria ce denotă o tehnică aproape perfectă. Aceste vase rituale ale strămoșilor — vase zoomorfice, reprezentînd elefanți sau bufnițe — sînt decorate cu motive de o rară eleganță, pe care mileniile au imprimat patina lor verzuie care le face și mai interesante (n. t.).

[2] Dinastia Song din Nord (960—1127), caracterizată printr-un mare avînt al picturii, a fost continuată de dinastia Song din Sud (1127—1270) (n. t.).

lent de re-creare, invitîndu-l în tăcere la complicitatea misterului.

Misterul ascuns în jungla Americii tropicale, cu vestigiile civilizațiilor anterioare cuceririi spaniole, provine din cauze cu totul opuse : mișcarea, luxurianța acordată unei vegetații devorante, violența adesea exacerbată. Acolo civilizațiile se succed, se distrug sau se influențează, și dintr-o dată emigrează, fără ca arheologii și etnologii să se fi putut pune încă de acord asupra istoriei și filiației lor. Numai în Mexic, focarul cel mai iradiant al acestor pămînturi, de la civilizația maya la aceea a aztecilor, talentul proliferării formelor a fost răspîndit în mod generos. Tipicul șarpe cu pene, de pildă, bătrînul zeu Quetzalcoatl, dă sculptorului, prin disocierea progresivă a elementelor sale, pretextul unei infinite variații în care înfățișarea se pierde încet-încet, în profitul construcției cvasihieroglifice din ce în ce mai complicate și mai indescifrabile. La fel se întîmplă și cu chipurile, devenite foarte mari din pricina căștilor, a coafurilor cu pene, pentru trupurile amplificate de decorația ce mișună pe veșminte.

Dar în cele din urmă se stabilește un echilibru chiar în supraîncărcare. Pînă și în exces se descoperă o constantă care face din superlativ o expresie obișnuită. Ca în arta aztecilor de pildă, popor care deține fără îndoială recordul cruzimii prin religia bazată pe moarte și celebrată în chinuri. Chiar dacă uneori cel mai auster realism biruie brusc, în unele măști de o factură nu inferioară artei egiptene, tensiunea care se ascunde în trăsăturile ei, totdeauna trădată de un rictus al gurii sau de îngrozitoarea fixitate a privirii, se situează la limita strigătului sau a horcăitului. Există în lume puține opere mai impresionante decît capetele de mort aztece din cristal de stîncă. Cum să nu observăm totuși că ele nu sînt numai o mărturie a îngrozitoarelor rituri ale „indienilor“ de altădată, ci și al eternei angoase care și-a aflat un ecou la propriii noștri artiști, sub ochii noștri de oameni *civilizați* ?

Civilizați în raport cu cine, în opoziție cu ce ? Unde sînt deci sălbaticii ? „Nu există arte *sălbatice*, pentru că nu există sălbatici“, scrie Claude Roy în primul rînd al unei cărți consacrate acestei chestiuni. În momentul cînd trebuie să evoci artele numite încă, într-adevăr, în mod obișnuit, sălbatice sau primitive, adică cele ale Africii negre și ale Oceaniei, nu poți evita poticnirea de această noțiune moștenită, și ea, de la secolele clasice, care n-au fost atît de prezumțioase decît din cauza semiculturii lor. Civilizația noastră, ajunsă pe o treaptă ceva mai avansată, n-a putut decît să revină la mai multă modestie, să recunoască în acești pretinși sălbatici niște oameni cioplifi altfel decît noi, fără îndoială (dar după niște obiceiuri și legi nu mai puțin minuțios definite), și în „fetișii“ sau „totemurile“ lor admirabile creații. Primii ani ai secolului nostru au făcut dintr-o dată o pasiune pentru aceștia, cerîndu-le totodată și lecții. Firește că o făceau privîndu-i de funcțiile lor religioase sau magice, smulgîndu-i din contextul și prima lor semnificație. O mască rituală *pahouin* sau *bakota*[1] nu era defel în spiritul autorului ei și a celor care o foloseau un obiect de artă ; era numai un obiect de cult. Dar observația nu e valabilă doar pentru aceasta : e valabilă pentru marea majoritate a creațiilor trecute în revistă pînă aici, idol egean sau precolumbian și chiar Fecioară romanică. Se înțelege că arta considerată pentru ea însăși e o noțiune relativ recentă, și că într-o oarecare măsură, ca „antidestin“, își

[1] Triburile kota sau bakota trăiesc la granița dintre Gabon și Congo Brazzaville. Arta acestor triburi — una dintre cele mai celebre ale artei negre — l-a influențat pe Picasso prin anul 1907, prin expresivitatea chipului foarte schematizat, trupul rezumîndu-se doar la rolul de suport, adesea fiind în formă de romb (n. t.).

poate substitui puterea în locul celei a sentimentului religios. Zeii au dispărut, dar statuile lor continuă să trăiască. Şi dacă trăiesc încă, transplantate în muzeele noastre, aceasta s-a întîmplat pentru că autorii lor au fost, chiar dacă inconştient, mai mari artişti decît credincioşi.

Această viaţă viguroasă nu datorează nimic imitaţiei plate a vieţii. Aceşti sculptori cheamă, invocă, orientează, conduc, recreează viaţa, chiar şi — mai ales — pe aceea a morţilor şi a spiritelor, dar niciodată nu se gîndesc s-o maimuţărească. Într-asta constă unitatea artelor atît de diverse apărute pe giganticul continent african — întradevăr n-ar trebui să se vorbească mai mult de o *artă neagră* decît de o artă albă sau galbenă. Cu foarte rare excepţii (ca bronzurile din Ifé atît de nobile dealtfel), irealismul constituie regula în arta africană. Fără îndoială că elementele unui chip, de pildă, ochi, nas, gură, nu sînt niciodată metamorfozate pînă într-atîta încît să nu mai poată fi identificate. Dar în majoritatea cazurilor nu sînt decît anumite accidente de suprafaţă sau de volum într-o construcţie plastică autonomă. Incizii lineare, perforări înguste, semilune, conuri, globule, şi cuie alăturate : ochii ; triunghiuri, trapez sau linie mediană : nasul, tot atîtea părţi componente (gura, atît de pronunţată la rasa neagră, lipsind adesea) care se organizează după bunul lor plac, acordîndu-se, dispersîndu-se sau unindu-se în interiorul cercului, al elipsei sau al fusului capului. În continuarea capului, întregul trup poate fi semnificat de un simplu romb. Pot apare, în schimb, unele apendice ce nu există în anatomia umană şi să se dezvolte. Materialul sugerează prin însăşi contextura sa inflexiunile formei : lemnul, lustruit îndelung, uns cu un amestec din ulei de palmier şi de pudre vegetale, se potriveşte suprafeţelor calme, bogate, umflate cu afecţiune. Metalul laminat, ciocănit, decupat, filigranat, sugerează îmbucări de planuri îndrăzneţe, scobituri, toate formele îndoirii şi boltirii. În Oceania, obiectelor li se adaugă cele mai variate materii : frunze, pene, nuiele, fibre, scoici, introducîndu-se în ele, cu ajutorul unor vopseli, o culoare somptuoasă sau delicată, în timp ce *tapas*-urile, scoarţe de dud pictate, sînt suporturile unor motive tot atît de rafinate prin desen, cît şi prin raporturile de nuanţe, şi „cvasiabstracte".

Astfel, din Senegal şi pînă în insulele Marchise, substanţa lucrurilor ia parte fără intermediar la frumuseţea elaborată. Abanosul slăveşte gloria şi adevărul abanosului, sideful, pe cele ale sidefului. În imensitatea lor, aceste regiuni se află exact la antipozii locurilor în care s-a putut contempla, prin 1900, în vreun Salon al artiştilor francezi, fireturile şi satenul unui fotoliu reprodus cu religiozitate în marmură. Dar se află totuşi şi aproape de aceste locuri, pentru că, în acelaşi moment, această ultimă negare a artei era negată la rîndul ei de o mînă de novatori porniţi să caute adevărul materiei recurgînd totodată la toate adevărurile lumii.

Călătoria-fulger săvîrşită în paginile precedente, această serie de salturi peste continente de la o culme la alta, o asemenea cufundare în milenii şi civilizaţii ar fi pe drept considerată scandalos de rapidă dacă ar fi vorba aici de o istorie a artei, chiar condensată, sau de o *psihologie* a artei, chiar sumară. Absenţa unor grupuri atît de importante precum cele ale artelor musulmane, de pildă, sau ale artelor Indiei, nu ne-am putea-o închipui. Şi bineînţeles escamotarea întregii lumi clasice, de la Grecia şi Roma la marile şcoli europene născute din Renaştere, n-ar proveni decît de la un paradox pueril. Nu e vorba să înlocuim o hegemonie cu alta (spiritul de revanşă nu-şi are loc în acest domeniu), ci de a ne întinde înţelegerea, de a ne extinde afecţiunea, de a admite că Florenţa şi Mexicul, Michelangelo şi cretanii, Vermeer şi polinezienii nu sînt duşmani, ci se completează reciproc. Or, în timp ce universul clasic n-a fost niciodată serios contestat, universurile neclasice de-abia şi-au cucerit dreptul universal

de cetate. Imperiul celui dintîi e destul de solid pentru a suporta ca o atenție mai susținută să fie acordată pe moment altora.

Așa încît, cele cîteva exemple care tocmai le-am dat nu au decît valoarea unor sondaje de-a lungul unor zăcăminte prodigios de adînci, sondaje care pun în valoare importanța bogățiilor scoase la iveală odată cu diversitatea și eficacitatea lor intactă. Cunoașterea acestei moșteniri multiplicate ne interzice să considerăm arta modernă ca pe un fenomen meteoric, ca o țîșnire neașteptată, fără rădăcini nici chezași, o pură fantezie a spiritului contemporan, dorind cu orice chip a produce ceva nou. De acum înainte, noțiunea de tradiție începe să aibă o semnificație foarte vastă, aceea de continuitate devine capabilă să absoarbă o cantitate de rupturi aparente.

Pe de altă parte, e suficient să explorezi cu atenție chiar epocile clasice pentru a descoperi în ele numeroase încălcări ale regulilor în vigoare, abateri deliberate de la drumurile trasate, ca și cum anumite temperamente puternice simt dintr-o dată nevoia să evadeze din mediul lor, din vremea lor, să devanseze secolele și, sub efectul unei scurte iluminări, să întrevadă cîteva rezultate din lentele cuceriri ale viitorului. Și în acest domeniu, un studiu sistematic ar duce cu siguranță la un catalog impresionant. La sfîrșitul secolului al XV-lea și la începutul secolului al XVI-lea, Hieronymus Bosch, depășind cu mult proverbiala grosolănie a flamanzilor, ajunge la un univers fantastic, unde mișună monștri stranii, creaturi nemaivăzute, țîșnite dintr-un inconștient în delir, creație pe care o vor revendica suprarealiștii fără a ajunge s-o egaleze. În același moment, germanul Alberchț Dürer asigură — în picturile și gravurile sale — în mod nobil trecerea de la goticul germanic la Renașterea inspirată de Italia, dar cîteva strălucite acuarele, cu tonalitățile accentuate violent, par a fi de mîna lui Delacroix, dacă nu chiar de a lui Gauguin. Se păstrează de la italianul Luca Cambiaso [1], un pictor de mîna a doua totuși, epigon al lui Michelangelo, anumite pagini cu studii de personaje organizate în volume geometrice de-a dreptul cubiste, în maniera lui Léger sau a lui La Fresnaye. De multă vreme s-a recunoscut la straniul și genialul El Greco, transplantat la Toledo la sfîrșitul secolului al XVI-lea, o transcriere eliptică a formei, o modulație a culorii ce-l prefigurează pe Cézanne. În plin secol al XVII-lea, laviurile pasionate ale lui Poussin, sau ale lui Claude Lorrain, în care frunzișul și apele freamătă pe hîrtia vioi presărată de stelele cernelei blonde, rapidele crochiuri ale lui Rembrandt — unde lumina se înfruntă cu umbra în cîteva zgîrieturi și puncte — nu prea au legătură cu tablourile compuse solemn de care e atît de ahtiată epoca, dar ajung cu mai mult de două sute de ani înainte la sensibilitatea interpreților naturii în libertate și ai vieții intense. Tot astfel tușa grăbită, ciopîrțită, în largi zebruri grase (de culoare), disprețuind culoarea topită și lucrul prea migălit, pe care le foloseau în ardoarea lor de a picta un Frans Hals și uneori un Fragonard, sînt o dovadă a gustului pentru pastă, pentru materia picturală apreciată pentru propria ei frumusețe — care va fi cel de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și întregul secol al XX-lea. Cîte alte exemple nu ar ilustra asemenea preziceri !

Dar inventarul artistic universal nu s-a îmbogățit numai cu toate artele exhumate din străfundul mileniilor și din centrul continentelor îndepărtate, ci și cu producțiile mai modeste, odinioară ținute departe de muzeu. Și mai întîi cu nenumăratele creații populare și folclorice, o mul-

---

[1] *Luca Cambiaso* (1527—85), unul dintre cei mai importanți pictori italieni din Liguria, care a lucrat și la Madrid (n. t.).

ţime de sfinţi din lemn colorat, de imagini din Épinal[1] şi faianţe, oale, ţesături, broderii, feronerie, obiecte obişnuite sculptate, cizelate sau pictate, provenite toate dintr-o vînă robustă şi sinceră, de o ingenuitate ce excelează în descoperiri şi expresii fericite. Pe de altă parte, picturi şi sculpturi, numite „naive“ sau „brute“, operele unor persoane simple, total lipsite de cultură plastică, dar împinse de nevoia de a fixa în culori şi trăsături viziunea lor asupra lumii, cu toată forţa şi strălucirea, care sînt privilegiul extremei purităţi. Şi picturi, desene şi modelaje de copii, roadele unor viziuni noi şi spontane, neobliterate de obişnuinţă, vesele, iluminate de o perpetuă minunare. Viziune ce se apropie adesea de aceea a celor mai mari artişti contemporani, atunci cînd — la sfîrşitul unei vieţi de căutări şi de perfecţionare interioară — aceştia recuceresc starea de graţie şi de simplitate, suprema lor recompensă.

În faţa acestui flux gigantic de opere, sosite în grabă din toate colţurile lumii la asaltul vechilor noastre muzee şi totodată a îngustelor noastre categorii de altădată, şi pe care fotografia singură ne permite să-l sesizăm global prin acel „muzeu imaginar“, oare spiritul nu va şovăi dezorientat de multiplicitatea stilurilor, de aparenta contradicţie a inspiraţiilor şi aceea a rezultatelor ? Eliberat de falsa opoziţie dintre *vechi* şi *modern*, nu va ceda oare ispitei, la ceea ce încă recent se numea — cu oarecare dispreţ —, eclectismului, nu se va dispersa oare între nişte atracţii de neîmpăcat ? Nu, dacă ştie întotdeauna să perceapă, sub epiderma lemnului, a bronzului, a pietrei sau

[1] Localitate situată în Franţa, la poalele Vosgilor, renumită pentru gravurile populare. Imaginile meşterilor populari — avînd subiecte religioase, istorice, militare etc. — erau gravate în lemn în secolul al XIV-lea, în cupru în secolul al XVII-lea şi litografiate în secolul al XIX-lea. Muzeul din localitate posedă o secţie consacrată acestor imagini, care mai pot fi admirate în muzeele altor localităţi şi chiar altor ţări (n. t.).

a pînzei, pulsaţia ce animă organismul viu al operei, ceea ce marele istoric de artă Élie Faure, la sfîrşitul prospecţiunii sale enciclopedice, a numit spiritul formelor. „Spiritul formelor e unul. El circulă în interiorul lor precum focul central care se rostogoleşte în centrul planetelor, determinîndu-le înălţimea şi profilul munţilor după gradul de rezistenţă şi de constituţie a solului“. „Fie că o simţim sau nu, fie că o vrem sau nu, o solidaritate universală uneşte toate gesturile şi toate imaginile oamenilor, nu numai în spaţiu, ci şi — mai ales — în timp. Noţiunea intuitivă, intimă, totdeauna vie şi prezentă a timpului e cel mai bun mijloc dealtfel de care dispunem pentru a sesiza sensul interior al tuturor figurilor din spaţiu, pe care le-a depus în calea sa, precum fluviul îşi depune aluviunile... Arta din toate timpurile, arta din toate locurile se pătrunde din ce în ce mai aproape“[1]. Şi Malraux : „Metamorfoza decisivă a epocii noastre constă din faptul că noi nu mai numim „artă“ forma particulară pe care a luat-o în cutare loc sau timp, ci că ea năvăleşte peste toate“. „În măsura în care opera de artă, chiar nedespărţită de un anume moment din trecut, participă cu o părticică ce nu poate fi nesocotită la prezentul *artistic*, cultura noastră dobîndeşte forma pe care o vedem : trecutul unui tablou nu aparţine cu totul unor vremuri apuse, şi totuşi nu aparţine nici prezentului... Oricît ar fi el de legat de civilizaţia în care se naşte, arta o depăşeşte adesea — o transcende poate... — ca şi cînd ar apela la anumite puteri pe care civilizaţia le ignoră, la o inaccesibilă totalitate a omului“[2]. Oricît ar fi de minuţioasă şi de calculată cercetarea a ceea ce o determină, în cele din urmă, arta reuşeşte să scape istoriei. E suficient ca un creator genial să părăsească, sub impulsul unei intuiţii neaşteptate, calea trasată de înaintaşii săi pentru a se

[1] Élie Faure, Introducere la *l'Esprit des formes (Spiritul formelor)*, volumul V din a sa *Histoire de l'Art (Istoria artei* (n. a.).
[2] André Malraux, *Les Voix du silence (Vocile tăcerii)* (n. a.).

cufunda în necunoscut, ca un artizan abscur să se hotărască să-şi urmeze într-o zi fantezia pînă la capăt, îndepărtîndu-se de obiceiurile cunoscute, pentru ca o operă insolită să devieze de la traiectoria prevăzută, să se lanseze peste un spaţiu neexplorat, în care nu-şi va găsi rubedenii decît mult mai tîrziu. Spre deosebire de un document din arhive, de o noţiune economică sau de un sistem ştiinţific, o operă de artă, pierzîndu-şi data, nu pierde nimic din interesul ei esenţial : dimpotrivă, păstrează acea calitate ce o face de neînlocuit. În acest sens aproape că ne este indiferent — excepţie făcînd istoricii — dacă o statuie scoasă din pămînt nu poate fi datată decît cu aproximaţie de cîteva secole : ea nu e mută, dacă formele ei cîntă. Nu trebuie să întrebi o femeie ce vîrstă are, chiar de-i Venus, şi din bronz. Dacă mărturiseşte, o face ca să mai dobîndească încă un farmec, pe cel al confidenţei. La rîndul ei, opera de artă nu are decît o singură vîrstă : aceea care i-o conferă dragostea.

V. ACCELERAREA LIBERTĂŢII

Deci arta contemporană, la extrema libertăţii sale, şi chiar în cele mai mari îndrăzneli, e legată prin mii de puncte de trecut, de toate trecuturile. Trezeşte o mulţime de ecouri. Ceea ce nu înseamnă totuşi că e lipsită de o geneză proprie, că nu posedă propria ei logică internă. Este însă ea însăşi o aventură, ale cărei semne prevestitoare le poţi descoperi, putîndu-i urmări dezvoltarea şi trasa din nou peripeţiile. Arta anilor 1950-80 nu e independentă de aceea a anilor 1940, după cum nu e nici aceasta din urmă faţă de perioada din 1910, şi aşa mai departe. Pentru a pătrunde în intimitatea operelor apărute în mijlocul secolului nostru, n-ar fi suficient să le cunoaştem bine, dacă le-am cunoaşte numai pe ele. Impulsul din care purcede mişcarea lor ar trebui să-l căutăm în mijlocul secolului trecut. Atunci se deschide un drum care, urmărit cu atenţie, duce din etapă în etapă pînă în prezent. Astfel, între tablourile sau sculpturile, ce le apar atîtor persoane de bună-credinţă, puse în faţa lor fără pregătire, obscure, neinteligibile sau chiar provocatoare, şi cele pe care le acceptă şi le admiră fără greutate, nu e nici o prăpastie, nici măcar cea mai neînsemnată ruptură, ci doar o trecere insensibilă de la unele la altele. De la pămîntul solid, un şirag neîntrerupt de insule, legate prin pasarele. E destul să ai grijă să nu-ţi scape nici una.

Pămîntul solid e arta fermecătoare şi pudrată a secolului al XVIII-lea, nimfele lui Boucher sau Lancret, portretele conteselor drăguţe cu gătelile lor. E teatrul în maniera „antică" al lui David, trupurile sale fără cusur, eroii săi cu coifuri, draperiile sale nobile sub porticurile severe. E pictura istorică a baronului Gros şi a lui Gérard, Napoleon — înconjurat de mareşalii săi — căruia nu-i lipseşte nici un brandenburg, cîmpul de bătălie acoperit de morţi pe care se apleacă privirea bănuitoare a celui care execută accesoriile. E realismul şi naturalismul din 1848 şi al celui de-al doilea imperiu, cultul lor pentru obiectivitate, dorinţa lor de a spune totul, de a descrie aşa cum îl poate vedea oricine ţăranul pe ogorul său, minerul la lucru, spărgătorii de piatră pe marginea drumului. E academismul triumfător odată cu societatea burgheză de la sfîrşitul secolului, domeniul artiştilor cărora li s-a decernat „medalia de aur" de la Salon şi tablourile lor de gen anecdotice, sentimentale sau ştrengăreşti, dar totdeauna lucrate cu atîta migală încît se pot confunda cu o fotografie.

Dar chiar pe acest pămînt solid, încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar, ici şi colo, nişte fisuri, la început aproape imperceptibile. Ingres, severul Ingres, adoratorul grecilor şi al lui Rafael, atît de scrupulos în ceea ce priveşte desenul, pictează o *Odaliscă* la care profesorii de anatomie descoperă mai multe vertebre în plus, o *Thetis* cu gîtul exagerat de umflat. Cum nu se poate bănui că un maestru atît de savant a greşit, eşti nevoit să admiţi că aceste deformări au fost voite, să le explici prin intenţia de a fi expresiv mai imperioasă decît grija pentru stricta exactitate. Dincolo de Marea Mînecii, Constable descoperă că verdele celebrelor prerii engleze nu e uniform, ci rezultă din mai multe nuanţe diferite. Trecînd pe pînza lui aceste nuanţe disociate, constată că preriile pictate dobîndesc o mai mare strălucire(şi un mai mare adevăr). În Franţa, Delacroix e entuziasmat de asemenea

revelaţie. El adoptă procedeul, frînge tuşa într-o oarecare măsură, botezînd această tehnică „flochetage" [1], diferită de factura netedă ce se preda la Şcoala de Belle-Arte. Pe de altă parte, sesizează perfect relativitatea culorilor, interacţiunea lor reciprocă prin jocul complementarelor şi se încumetă să picteze un chip de femeie cu noroi, numai să i se permită a-l înconjura după bunul său plac. Cu alte cuvinte : să coloreze un gri în roz, roşu şi portocaliu doar prin iradierea unor culori verzi, albastre şi violet dispuse în apropiere. Subtilul Corot, dinspre partea sa, conferă tuşei sale argintii un caracter distinct de obiectele, frunze sau nori, pe care le sugerează. Cît priveşte adăugarea (sau suprimarea) copacilor pădurii, nu-i pasă, dacă tabloul său nu are decît de cîştigat de pe urma acestui lucru.

Atunci a survenit un moment crucial pentru înţelegerea întregii picturi moderne. Acesta e momentul în care suprafaţa pictată a pînzei, pelicula aceea de pastă întărită, mai mult sau mai puţin densă, zgrunţuroasă, mată sau lucioasă, produsă prin juxtapunerea şi prin suprapunerea tuşelor de culoare — momentul în care această suprafaţă, deci, nemaifiind satisfăcută de rolul neînsemnat, al cvasianonimatului care pînă atunci era al ei, capătă importanţă şi reclamă de la privire o atenţie specială.

În loc să nu mai fie decît un fel de oglindă lipsită de amalgamul de cositor şi argint viu în care s-ar afla subiectul reprezentat, această suprafaţă colorată se solidifică, dacă ne putem exprima astfel, dobîndeşte o consistenţă, o existenţă, reclamă drepturi pentru ea însăşi, pentru frumuseţea proprie materiei sale, onctuozităţii sau transparenţei sale, contrastelor, densităţii sau fluidităţii sale. Începînd de atunci, fiecare tablou va cere o constantă dedublare a privirii — o parte fugînd spre subiect, admiţînd (cel puţin atît cît e respectată) convenţia pro-

---

[1] Scămoşare (n. t.).

funzimii, în timp ce cealaltă rămîne pe epiderma pînzei, bucurîndu-se neîncetat de accidentele înscrise acolo.

Momentul acesta decisiv se situează între 1860 şi 1870, cu operele lui Édouard Manet şi prima perioadă a impresionismului (Monet, Sisley, Pissarro, Renoir şi prietenii lor).

Dacă în cutare pictură impresionistă un personaj îndepărtat e exprimat printr-o tuşă albastră şi una violet, nu mai mult, în loc să se afle în întregime dar numai redus ca proporţii (văzut parcă prin micul capăt al unei lorniete, de pildă), dacă spectatorul se apropie de tablou nu va vedea cum se precizează personajul, cum apar pălăria, mănuşile, ochii ; nu va distinge decît cele două pete de culoare, conturul lor nedefinit şi împletit, striaţiunile lăsate de penel etc., adică ceva care nu mai evocă deloc o fiinţă umană. Aceasta e escamotată, rămînînd numai culoarea singură. Iată cel mai îngrozitor scandal dezlănţuit de revoluţia impresionistă, o revoluţie ale cărei efecte n-au dispărut încă. Iată ceea ce stîrnea rîsul sau indigna publicul atît de tare la prima expoziţie a grupului din 1874, iată ceea ce provoacă încă rîsul sau indignarea în faţa altor picturi, fiice sau nepoate ale acelora ; faptul de a găsi o pată acolo unde te aşteptai să vezi o imagine, culoare acolo unde te aşteptai să vezi o scenă de teatru în miniatură.

Dar oare de ce impresioniştii ajunseseră să picteze prin tuşe distincte, prin virgule, dîre, zebruri, în fine, prin pete de culoare ?

Pentru că ei îşi dădeau mai puţin silinţa să pătrundă lucrurile, să le inventarieze, decît să fixeze *impresia* primită de la ele, să caute multiplele acorduri care le unesc. Pentru a păstra prospeţimea acestei impresii, pentru a respecta justeţea simultană a tuturor acestor acorduri la un moment dat, au ajuns să păstreze chiar pentru tablou mijloacele pe care predecesorii nu le foloseau decît pentru schiţă, să izgonească „finitul“ nefast spontaneităţii.

Pentru că ei se trudeau să redea şocul produs de un fragment de natură într-un moment precis, într-o lumină deosebită. Atunci fiecare punct al unui peisaj, în loc de un element imuabil afectat în mod obligatoriu *tonului local* (albastru închis pentru ţigle, verde pentru frunziş etc.), devine suportul amabil al inflexiunilor luminii, modificat neîncetat de ea, în consecinţă schimbîndu-şi totodată forma şi culoarea. Fiecare din aceste puncte se preface într-o oglindă sau într-o prismă, reflectînd sau refractînd razele, primind reflexele. Ţiglele unui acoperiş atins de un ecleraj razant ajung la un albastru aproape alb, mai deschis decît cerul. Un copac în care pătrunde soarele devine pe-alocuri auriu, pe-alocuri albăstriu. Apa unui rîu se împurpurează dacă se oglindesc în ea nişte ţigle. Întregul peisaj — şi din această cauză va ajunge genul preferat al impresioniştilor — se descompune într-o vastă variaţiune luminoasă. Pentru a participa la dansul reflexelor, la nesfîrşitele lor schimbări, tuşa trebuie să se divizeze, să devină mai uşoară şi să se purifice. Totodată întreaga pictură se luminează. Tonurile plumburii sau opace dispar. Brunurile, bitumurile, negrul pur sînt proscrise. Chiar umbrele, în care lumina e totdeauna prezentă, oricît ar fi ea de slabă, se colorează în albastru, violet sau verde. Culorile compuse, mai degrabă decît pregătite pe paletă prin amestec şi dozare prealabilă, sînt obţinute mai bucuros prin juxtapunere, chiar pe pînză, din elementele lor : un albastru, un roşu puse alături vor produce în ochiul spectatorului un violet ; rezultatul va dobîndi mai multă forţă şi mai multă strălucire.

Practicarea unei asemenea tehnici, dacă exaltă coloritul, e prin forţa împrejurărilor în dauna contururilor. Evident că atenţia acordată maselor din ce în ce mai fragmentate, înfăţişării obiectelor, vibraţiilor care le animă, se exercită în dauna liniei, frîntă în mii de locuri, adesea chiar abolită de tot. Astfel că forma tinde să dis-

pară pe măsură ce se accelerează mişcarea particulelor luminoase. Şi nu trebuie să acuzăm impresionismul în bloc, aşa cum se repetă frecvent, de dizolvarea formei. Numai Monet, în cea de a doua parte a carierei sale, a împins pînă la unele consecinţe extreme primele sale principii. Seriile de tablouri pe care le-a pictat cu catedrala din Rouen la diferitele ore ale zilei şi pe orice fel de vreme, vederile sale de la Londra, în sfîrşit, *Nuferii* săi, opere grandioase dealtfel atît prin concepţia lor cît şi prin măiestria facturii lor, numai la cheremul alterării chimice a pigmenţilor folosiţi, sînt într-adevăr nişte combinaţii pure de raze, de ceţe luminiscente cu infinite nuanţe, în mijlocul cărora aerul, apa, chiar piatra au pierdut întreaga materie şi densitate într-o prăfuire universală. Această alchimie lirică, repusă recent în drepturile ei de către cei mai tineri „abstracţi", şi-a regăsit astfel o semnificaţie cu totul nouă. Dar nici Renoir, nici Sisley, nici Pissarro nu s-au aventurat vreodată pînă la aceste frontiere îndepărtate. Ei s-au străduit să păstreze nişte puncte de sprijin, să facă o distincţie între ceea ce e solid şi ceea ce e vaporos, să respecte, prin scînteierea reflexelor, greutatea anumitor volume, linia unui zid, chiar îndulcită, masa unui trunchi, chiar învăluită. Şi aceasta dă echilibru, sănătate, acelei minunate înfloriri de picturi, apărută majoritatea în Ile de France, în care gingăşia pietrelor, răcoarea apelor, freamătul plopilor, fîlfîitul voios al pînzelor şi mîngîierea argintată a cerului se unesc într-o simfonie care marchează unul dintre cele mai mari şi mai fericite momente ale picturii franceze.

Cu totul eliberată de imperativele academice ale desenului şi ale culorii, această pictură se eliberează şi de regulile şcolare ale compoziţiei. Atentă la captarea palpitaţiilor naturii în libertate, nu putea s-o constrîngă să se insereze în anumite cadre prestabilite, să balanseze în mod artificial edificiile prin nişte înfrunziri, să se preocupe de trasee directoare. Cu şevaletul plasat în colţul

unui cîmp, pe malul unui rîu, impresioniştii culegeau „motivul" aşa cum se prezenta, mulţumindu-se să-şi aleagă punctul lor de vedere, să decupeze în peisaj un dreptunghi privilegiat şi să-l transpună pe dreptunghiul pînzei lor. Supunere mai puţin pasivă decît pare la început (fotografii de azi, prin folosirea „cadrajului", au arătat ce surprize putea oferi el, şi impresioniştii le-au fost înaintaşi în acest domeniu). Mai sistematic şi mai îndrăzneţ încă, Degas, apoi Toulouse-Lautrec au ales pentru subiectele lor favorite — dansatoare, femei făcîndu-şi toaleta, curse, interioare de baruri sau săli de spectacole — decupaje cu totul insolite. Degas, care foloseşte bucuros unele perspective violent plonjante, pentru a ne arăta modelul spălîndu-se în lighean, sau plafonante, pentru a urmări exerciţiile acrobaţilor la circ, nu ezită să creeze în centrul pînzelor nişte imense goluri, chiar dacă-şi împinge personajele spre colţuri, pe care le secţionează dealtfel cu cea mai rece dezinvoltură. Dacă pictează *Muzicanţi în orchestră*, o face arătîndu-ne în partea inferioară a tabloului capetele lor, partea de sus a instrumentelor lor, în timp ce pe scenă, dincolo de ei, evoluează balerinele cu picioarele tăiate de rampă, pe deasupra decapitate şi de partea superioară a ramei. Aşa că ai impresia unui instantaneu, luat fără ca subiectele s-o ştie, şi care nu le alterează cu nimic naturaleţea. Fereastra pe care impresioniştii şi prietenii lor continuă s-o deschidă spre exterior în orice moment, în orice loc, şi nu numai la o faţadă solemnă spre aleile unui parc. În momentul în care pictura se pregăteşte să-şi ia rămas bun de la spectacolul lumii ca teatru pur, se grăbeşte să extindă acest spectacol la toate aspectele sale încă neexploatate, multiplicîndu-i actele şi variind situaţiile. Şi în timp ce începe să creeze o distanţă între ea şi realitate, epuizează cu pasiune imensul repertoriu al realului.

Revoluţia impresionistă, atît de considerabilă prin ea însăşi, era plină de tulburări mai importante încă, şi care

aveau să se precipite fără întîrziere, deoarece între 1885 şi 1910 aproximativ, adică în douăzeci şi cinci de ani, o perioadă extraordinar de fecundă, reprezentările ei vor ajunge să transforme cu totul chipul artei. Trecerea avea să se facă prin intermediul şi datorită acţiunii a patru artişti foarte mari („farurile"[1] epocii contemporane, ca să reiau celebra expresie a lui Baudelaire), ale căror opere, pornind de la cuceririle impresioniste, aveau să provină de la viziuni originale şi să deschidă la rîndul lor noi orizonturi. Aceşti artişti sînt Seurat, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin.

Numele celui dintîi e legat de o mişcare care, botezată neoimpresionismul, era strîns legată de înaintaşii săi. Dar prefixul *neo* indică dorinţa de a relua de la bază metoda impresioniştilor, sau mai exact de a introduce o metodă acolo unde nu prea exista nici un fel de metodă. În loc să picteze, „aşa cum cîntă pasărea", încrezîndu-se numai în instinctul ochiului la aprecierea schimburilor de culoare între obiecte, neoimpresioniştii studiaseră cele mai recente teorii optice, se familiarizaseră cu lucrările lui Chevreul[2] şi Charles Henry[3] asupra spectrului solar,

[1] În poezia intitulată *Farurile* din volumul *Florile răului*, poetul Charles Baudelaire consideră „faruri" următorii artişti, cărora dealtfel le închinase poezia: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Marele poet a fost şi un excelent şi rafinat critic de artă. Cu excepţia lui Puget, toţi ceilalţi artişti se află şi astăzi pe cele mai înalte culmi (n. t.).

[2] *Eugène Chevreul* (1786—1889), chimist francez, a fost la un moment dat director la manufacturile Gobelins. Dintre lucrările publicate, în care propune o nouă teorie a culorii, menţionăm *Despre legea contrastelor simultane a culorilor şi despre asortarea obiectelor colorate* (1839). Seurat a fost primul artist care a renunţat la culoarea tradiţională, propunînd o nouă tehnică a culorii conform teoriilor şi descoperirilor lui Chevreul.

[3] Frecventînd cercurile literare din Paris, Signac şi Seurat l-au cunoscut pe tînărul şi strălucitul estetician Charles Henry (1859—1926). Amîndoi au fost influenţaţi de lucrările sale cvasiştiinţifice, dar mai ales Seurat a pus în practică, în operele sale tîrzii, teoriile lui Henry privind caracterul emoţional al direcţiei liniilor, tonurile lui sumbre întruchipînd o stare calmă şi melancolică (n. t.).

descompunerea luminii şi contrastele simultane. Cu ajutorul acestei ştiinţe, au aplicat cu stricteţe principiile divizării tonului[1] şi iradierii complementarelor. Au ajuns astfel să depersonalizeze şi să reducă tuşa la cele mai mici dimensiuni posibile, cele ale unui mic punct (de unde şi numele de *poantilişti* folosit adesea pentru a-i indica), iar pe de altă parte să nu admită decît culorile spectrului solar, fără amestecuri cu alte culori, afară de alb. O tehnică atît de minuţioasă exclude vioiciunea execuţiei, urmărirea efectelor fugitive, fixate rapid. În schimb, permite studierea structurii subiectului, întoarcerea la o compoziţie elaborată fără grabă, atenţia faţă de raporturi şi de proporţii. Şi dacă la majoritatea membrilor grupului (Signac, Luce, Cross, Lucie Cousturier) aceasta ne apare ca o constrîngere prea mare, fiind la urma urmelor motivul unei anume monotonii şi chiar al unei lipse de gust, la Seurat găseşte temperamentul excepţional care o domină, supunînd-o forţei sale creatoare.

Acest temperament s-a manifestat mai întîi ca acela al unui desenator fără pereche. Mulţi ani, Georges Seurat, al cărui destin avea să fie foarte scurt (a murit la treizeci şi unu de ani), s-a ţinut în mod voit departe de culoare şi, în admirabilele sale desene executate cu creionul Conté, pe care eşti ispitit să le compari cu cele ale lui Rembrandt, dacă nu prin factură, cel puţin prin spirit, inventase o nouă expresie pentru clarobscur. Sub degetele lui piatra, imprimînd pe hîrtie o urmă imaterială sau încărcînd-o cu un negru ce se îndesea în mod insensibil pînă la acele tenebre absolute, dădea la iveală unele licăriri infime, stabilea obiecte şi personaje în

[1] A se vedea cartea lui Paul Signac: *De la Delacroix la neoimpresionism*; traducere de Mihail Stănescu, Editura Meridiane, 1971 (n. t.).

contre-jour, învăluindu-le cu ecleraje încreţite, cu nimburi ce frîng lumina, rozînd contururile cu delicateţe. Ajuns la pictură, putem concepe că un spirit atît de nebun după analiză nu improviza şi n-a fost dispus să sacrifice forma. Pregătite prin numeroase mici studii făcute pe viu, în care rigoarea şi prospeţimea impresiei se împletesc miraculos, cele cîteva compoziţii de mare anvergură în care Seurat a avut timp să-şi fixeze mesajul său, *Duminică în insula Grande Jatte, Parada, Circul, Le Chahut,* sînt opere meditate îndelung, stabilite pe nişte elaborate trasee geometrice pe baza unor verticale înalte, populate cu figuri hieratice chiar şi atunci cînd acestea sînt în mişcare, şi ale căror contraste de culoare şi valoare sînt reglate minuţios în toate părţile. Influenţa lor avea să crească neîncetat, fecundînd viitorul.

Influenţa lui Cézanne avea să se dovedească şi mai hotărîtoare. Se poate spune că Cézanne a pus pe arta întregii noastre epoci o amprentă cum nu s-a mai văzut, fără îndoială, niciodată. Fireşte că un Michelangelo, un Rafael, semizei de statură colosală, şi-au întins umbra peste secole, dar respectul fricos ce-l inspirau mai mult au sterilizat decît au germinat. Descendenţa lor se mărgineşte doar la epigoni. Dar opera lui Cézanne, afară de faptul că e ea însăşi un continent, conţinea momeala căilor ce duceau spre ţinuturi cu desăvîrşire noi. Moştenitorii lui au ajuns la rezultate pe care el le-ar fi contestat fără îndoială, dar care erau totuşi prelungirea propriilor sale descoperiri.

Tovarăş de drum şi prieten al impresioniştilor, participase la expoziţiile lor (fiind şi mai neînţeles, şi mai copleşit de sarcasmul publicului contemporan), Cézanne îndrepta asupra lumii o privire cu totul diferită de a lor. Niciodată nu fusese satisfăcut de impresia fugitivă, chiar atunci cînd la începutul carierei sale, frămîntînd o pastă densă, făurea o natură greoaie şi aspră, încorsetată parcă într-o substanţă tenebroasă în care chiar personajele sale

se degajau cu greu. Frecventîndu-i pe impresionişti, Cézanne a ajuns să facă mai întîi o pictură deschisă, mai uşoară, să picteze peisajul în aer liber. Dar totdeauna temperamentul său l-a împiedicat să se lege de ceea ce era efemer, să se ia la întrecere cu variaţiile luminii şi ale atmosferei. Dimpotrivă, încetineala şi minuţia lui (pretinzînd de la modelele sale, neînsufleţite sau vii, zeci de şedinţe de poză şi uneori, pentru cutare portret, mai mult de o sută...) îl făceau să caute în fiecare fiinţă, în fiecare loc, caracterele lor permanente, profunde, adevărul cel mai pur şi totodată cel mai elementar, dincolo de farmecele exterioare sau accidentale. Astfel că fiecare punct al unui peisaj, în loc să fie, ca pentru Monet sau Sisley, locul neîncetatelor modificări ale luminii, e pentru el un fragment de plan foarte solid şi foarte dens, saturat de culoare, iar articulaţia dintre toate aceste planuri modulate de culoare determină forma şi organizează volumele în spaţiu. „Atunci cînd culoarea e în toată splendoarea ei, forma e în toată plenitudinea ei." Aşa că nu există nici un centimetru pătrat din picturile lui Cézanne care să nu fie rezultatul unei îndelungi şi severe gîndiri, nici un ton care să nu fie comandat de celelalte, în interiorul unui ansamblu în care toate se leagă între ele şi în care nimic nu e la întîmplare, nici ceea ce Delacroix numea „infernala comoditate a pensulei".

O construcţie bazată pe o asemenea concepţie a culorii revoluţionează cu totul ideile vechi ale compoziţiei prin desen. Dacă un obiect e situat în spaţiu prin raportul nenumăratelor faţete colorate care-l compun, el nu va fi delimitat din toate părţile de o linie continuă dar nici cu desăvîrşire lipsit de contur. Pe alocuri forma se va deschide pentru a se accentua în altele. Unele faţete comunică între ele, altele se află într-un contrast intens. Un vas aşezat pe o masă nu va detaşa în mod uniform curba laturilor sale pe suprafaţa lemnului ; mai multe regiuni ale ceramicii avînd aceeaşi culoare ca şi părţile ce-i co-

respund pe lemn se vor confunda cu ele : în locul acela curba se va întrerupe. În schimb, ceva mai sus, culorile fiind într-un contrast mai mare, separarea lor se va accentua printr-o linie mai îngroşată. Astfel se explică la Cézanne desenul acela discontinuu, pauzele acelea neaşteptate, elipsele acelea ale grafismului, cărora le corespund dealtfel tot atîtea linii mai vii.

Pe de altă parte, astfel se explică deformările, în special în naturile moarte pictate neîncetat de către artist, pornind de la cîteva fructe grupate în cîteva farfurii sau compotiere, pe o masă încărcată cu ulcioare sau cu vase. Încălcînd legile perspectivei italiene, unele verticale se înclină, secţiunile văzute de sus prezintă o elipsă aplatizată în partea anterioară etc. Aceasta pentru că organizarea spaţiului prin planurile de culoare nu poate coincide cu proiecţia liniară regizată de un punct de fugă unic. Planurile cele mai viu colorate, corespunzînd punctelor celor mai luminate, exercită în dauna celorlalte o atracţie care rupe simetria teoretică. „Există o logică colorată ; pictorul nu trebuie să asculte decît de ea, niciodată de logica creierului."

Odată cu Cézanne observăm deci naşterea unei noi noţiuni : primează exigenţele tabloului, considerat ca un organism autonom, faţă de cele ale subiectului. Tabloul posedă arhitectura lui internă, a cărei respectare e mai necesară existenţei sale decît respectul faţă de elementele naturii aşa cum ni le prezintă ochiul. Ceea ce e o deformare în raport cu un anume sistem de viziune (un cerc nu devine elipsă decît conform unei perspective determinate) poate fi o construcţie indispensabilă armoniei unui tot, care e tabloul terminat. Construcţie nu numai geometrică — „să tratăm natura ca pe un cilindru, o sferă, un con..." — dar specifică, cu adevărat organică. Într-adevăr, în ultimii zece ani de viaţă, Cézanne îşi depăşeşte singur propriile sale cuceriri, cele la care se vor referi succesorii săi imediaţi, depăşind, dacă ne putem exprima

astfel, *cézannismul,* înălţîndu-se pînă la o expresie lirică, inspirată, la un sentiment foarte cosmic al forţelor universului în secretă corespondenţă. Ultimele sale vederi cu „Muntele Sainte Victoire", cu „Castelul negru", compoziţiile cu copaci şi cu stînci provin nu atît de la un studiu special al cutărui sau cutărui loc provenţal cît de la o căutare pasionată a marilor ritmuri subiacente, ale pulsaţiilor interioare, a ceea ce, în centrul lucrurilor, uneşte substanţa pinului cu aceea a stîncii, şi „curbele femeilor cu umerii colinelor".

Contrar — omeneşte vorbind — acestei pasiuni disimulate sub înfăţişarea unui moşnegel din provincie, se situează pasiunea devorantă şi delirantă a lui Van Gogh, „artistul blestemat" tip a cărui existenţă sfîşietoare nu mai e ignorată de nimeni. Dacă un oarecare cataclism ar transmite intactă opera lui Vincent van Gogh unei posterităţi îndepărtate, abolind totodată cea mai neînsemnată, cunoştinţă cu privire la autorul ei, opera aceea ar urla la fel de clar drama unei vieţi patetice, consumată într-o căutare deznădăjduită a absolutului. Şi nu e posibil să dai atenţie operei ignorînd viaţa omului, lupta îndelungată împotriva familiei, prietenilor, iubirilor sale, împotriva mizeriei şi a aproapelui, împotriva neînţelegerii, a greutăţilor artei sale, în sfîrşit a nebuniei sale. „Lupt cu toată energia mea ca să-mi stăpînesc munca, spunîndu-mi că dacă reuşesc s-o fac aceasta va fi cel mai bun paratrăsnet pentru boala mea." Luptă pierdută împotriva disperării — „mizeria nu se va termina niciodată" : în antologia *ultimelor cuvinte,* cele mai disperate fără îndoială — şi cîştigată numai la recurs, prin triumful creaţiei. Inseparabil de operă, deci, acest destin ajungînd la sinucidere, la glonţul din 27 iulie 1890. La coborîrea acestui nordic spre lumina mediteraneană, apoi al ultimei întoarceri spre Nord corespunde, în pictura sa, ciclul care duce de la sumbrele studii olandeze la descoperirea impresionis-

mului parizian, apoi la strălucirea provențală, în fine, la cerul amenințător deasupra faimosului *Cîmp de grîu cu corbi*, una dintre ultimele sale picturi. Dar dacă pictura și destinul său, în acest caz, sînt legate într-un asemenea grad, aceasta nu s-a întîmplat pentru că umilul univers al obiectelor personale ale lui Vincent — cărțile, mobilele și chiar ghetele lui — a pătruns constant în tablourile sale. Nici măcar pentru că ne e atît de cunoscut chipul său din multele autoportrete în care citim ca într-o carte deschisă angoasa și dezorientarea. Ci pentru că el se pictează mereu atunci cînd îi pictează pe ceilalți și lumea în general. Pentru că fiecare rînd, fiecare tușă pe care o pune pe pînză urlă urgența și gravitatea întrebărilor sale în același timp în care face să scapere chiparoșii și măslinii în soare, floarea-soarelui din vasul ei sau grîul din brațele celui care leagă snopi. Prin ce mijloc ? Prin culoare.

Dezvăluindu-i-se forța proprie a culorii datorită lui Delacroix și a japonezilor, înfărît de exemplul impresioniștilor, Van Gogh a folosit-o într-un mod cu totul diferit. „Culoarea exprimă ceva prin ea însăși“ : chiar mai înainte de a părăsi Olanda și de a veni la Paris, bănuiește acest adevăr. Dar numai în patru ani (1886—1890), cei patru ani ai unei producții gîfîinde care au făcut ca Van Gogh să devină acel Van Gogh pe care-l cunoaștem, ajunge la ultimele consecințe ale acestui legămînt pronunțat implicit, deși gîndește, prevăzînd resursele viitorului, că „pictorul viitorului va fi un colorist așa cum n-a mai existat niciodată“. Culoarea lui nu e irizată ca aceea a impresioniștilor, ea nu determină planuri în spațiu ca aceea a lui Cézanne, nu admite lipsa unor griuri și unor tente neutre, ci ajunge la cele mai înalte registre și împinge spre paroxismul lor tonalitățile pe care le prezintă obiectele, cucerindu-și completa independență, deoarece nu are ca misiune să apară verosimilă în raport cu natura, ci să semnifice sentimente, și sentimente exacer-

bate. „Aș vrea să pictez bărbați și femei cu ceva etern, al căror simbol era odinioară nimbul, și pe care noi îl căutăm chiar în strălucirea, în vibrația culorilor noastre“. „Să exprimi iubirea a doi îndrăgostiți prin îmbinarea a două culori complementare, amestecul și opozițiile lor, vibrațiile misterioase ale tonurilor apropiate. Să exprimi gîndirea unei frunți prin strălucirea unui ton deschis pe un fond închis.“ Și în fine : „Am căutat să exprim cu roșu și cu verde îngrozitoarele patimi omenești“. Culorile roșii, verzi, albastrurile de Prusia, mai ales galbenurile, toate culorile galbene, de la vechiul aur pînă la cromurile strălucitoare („ce frumos e galbenul !“), într-adevăr toate strălucesc și vibrează în picturile lui Van Gogh unde tușa șiroiește sau se învîrtejește, desenul fiind gravat direct în pastă, după ritmul puternic care duce cu el toate elementele. Pictură unde chiar ceea ce e neînsuflețit nu vorbește decît despre ceea ce e omenesc, în care, mai mult încă decît pasiunile, se exprimă universala compasiune a celui care a fost împiedicat în tinerețe să se devoteze trup și suflet nenorociților din Borinage, și pe care pînă la urmă l-a răzvrătit iubirea pentru aproapele.

Dacă, în schimb, Paul Gauguin s-a exilat la capătul lumii pentru a încerca (zadarnic) să fugă de „eterna luptă împotriva imbecililor“, dacă destinul său propriu, care a egalat o clipă dramatismul lui Van Gogh, n-a fost — cu excepția nebuniei și a sinuciderii — mai puțin dureros decît al său — arta lui a cunoscut aceleași prelungiri. O artă trezită, și ea, de impresionism. Gauguin a cumpărat tablouri de Manet, de Renoir, de Monet, de Cézanne, cu mult înainte de a-și părăsi situația de lichidator la un agent de schimb pentru a se consacra cu totul picturii, la treizeci și cinci de ani. Atunci pictează lucrări destul de apropiate de cele ale lui Pissarro, cu care lucrează ; altele evocă, prin paralelismul regulat al tușelor și saturația tonurilor, studiile contemporane ale lui Cézanne (care-l

acuză dealtfel de a-i fi şterpelit „mica sa descoperire"). Dar adevăratul Gauguin se dezvăluie în cursul primelor înstrăinări, în Martinica, în Bretania — aproape la fel de insolite, pe atunci, ca şi „insulele". El e cel care face să răsune primele disonanţe dorite ca atare, nu numai dintr-o oboseală faţă de şcoală şi de reţetele ei, ci şi de întreaga tradiţie occidentală sătulă de umanismul clasic. „Gîndiţi-vă totdeauna la arta persanilor, a cambodgienilor şi puţin la arta egipteană. Marea greşeală e arta greacă, oricît de frumoasă ar fi ea." Atunci cînd proclamă că *barbaria* înseamnă pentru el o reîntinerire, că se căzneşte să „sugereze un anume *lux barbar* de altădată", că găseşte în Bretania *sălbaticul, primitivul,* în fine, în Oceania, „armonia violentă" şi „enigma insondabilă" a idolilor, mult mai mult decît un exotism uşor, Gauguin se adapă de la o sevă virgină, făcînd să ţîşnească nişte trecuturi totodată foarte vechi şi foarte noi, anunţînd astfel acea comunitate planetară a artei recunoscută numai de vremea noastră.

Acestei căutări a forţelor secrete îi corespund mijloacele folosite de Gauguin, mijloace viguroase, tinzînd spre simplificare, spre sinteză. Părăsind încet-încet iluzia profunzimii, pictura devine plată, etalîndu-se oarecum pe cele două dimensiuni adevărate, prin folosirea lor în modul cel mai adecvat. Renunţînd într-o oarecare măsură la modeleu, care face „să se rotească" obiectele prin jocul clarobscurului şi al înnegririi părţilor cufundate în umbră, culoarea dobîndeşte o strălucire egală, posibilă de acum încolo pe toată suprafaţa. Încît se răspîndeşte în arii vaste, în aplaturi de-abia întrerupte de cîteva accidente interioare. Ariile sînt separate unele de altele prin anumite contururi accentuate, trăsături închise care delimitează dar şi izolează în acelaşi timp, precum emailurile cloazoneurilor de odinioară. Ţinută solid între barierele lor, culoarea poate ajunge la foarte mari intensităţi (aşa cum se întîmplase şi la emailuri). Totodată se

eliberează şi de supunerea la culorile naturii, chiar şi de aceea luxuriantă a tropicelor. Va deveni fabuloastă. „Culoarea fiind enigmatică ea însăşi în senzaţia pe care ne-o dă, scrie autorul acelei fascinante capodopere pe care o intitulează *De unde venim ? Ce sîntem ? Unde mergem ?,* n-o poţi folosi logic decît în mod enigmatic de fiecare dată cînd te serveşti de ea, nu ca să desenezi, ci ca să dai senzaţiile muzicale ce decurg din ea însăşi, din propria ei natură, din forţa ei interioară, misterioasă, enigmatică. Cu ajutorul armoniilor savante se creează simbolul. Culoarea care e vibraţie, ca şi muzica, atinge ceea ce e mai vag şi mai general în natură : forţa ei interioară." Un asemenea simbolism trebuie deosebit cu grijă de simbolismul literar, deoarece simbolurile nu privesc deloc subiectele : „esenţialul într-o operă constă tocmai în ceea ce nu e exprimat". Simbolic, mai degrabă, în sensul obîrşiei marilor decoratori medievali sau egipteni. Dealtfel decoraţia, în sensul nobil al cuvîntului, l-a obsedat fără încetare pe Gauguin, privat de ziduri pe care să-şi măsoare forţele. Nostalgie ce se va transmite generaţiilor viitoare, pînă la ceea ce va putea apare ca o artă de laborator. Nu se renunţă uşor la monumental, chiar dacă arhitectura se sustrage de la misiunea ei.

Starea la care Seurat, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin aduseseră pictura, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, nu avea să fie sensibil modificată de artiştii care au ascultat primii lecţiile lor, mai ales cele ale lui Gauguin, enunţate cu vigoare, şi primite repede ca pe un fel de Evanghelie. Cei care s-au îndeletnicit cu predicarea ei, şi care s-au intitulat, pe jumătate în glumă, pe jumătate serios, *nabiştii* [1] (profeţii în limba ebraică) — Sérusier, Maurice Denis, K.-X. Roussel, Vuillard, Bonnard — au cultivat teoriile la fel de activ ca operele lor, în detri-

[1] A se vedea Charles Chassé, *Nabiştii şi epoca lor,* traducere de Paul B. Marian, Editura Meridiane, 1978 (n. t.).

mentul acestora, cel puţin în detrimentul originalităţii lor, cu excepţia lui Bonnard care, într-o a doua carieră, avea să se înalţe pe cele mai înalte culmi şi, într-o mai mică măsură, a lui Vuillard, mai înainte de a ceda ispitei portretelor mondene.

Oricît de violentă va fi fost, în 1905, chiar explozia fovismului, nici ea n-a tulburat în chip fundamental înfăţişarea tabloului aşa cum o lăsase neoimpresionismul, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin, dar a urmat una din direcţiile indicate de ei : aceea a culorii de dragul culorii. Fovii (de o parte Vlaminck şi Derain, de altă parte Matisse şi tovarăşii săi : Marquet, Friesz, Dufy, Van Dongen, Puy, Valtat, Camoin, Manguin...) s-au manifestat la început printr-o exaltare sistematică, radicală, a culorii. Aceasta e folosită pură, aşa cum iese din tub, nu pe toată suprafaţa pînzei, căci n-ar fi eficace, dar în toate punctele în care contrastele pot fi împinse la maximum (zonele intermediare de oarecare calm servind la exaltarea elanului pentru a impresiona mai tare în imediata apropiere). Astfel, într-un peisaj, nota roşie a unui acoperiş nu e mai mult sau mai puţin roşie, roz sau ocră, ci de un *vermillon* fără vreun amestec ; o pălărie de pai : galben de crom pur, şi aşa mai departe. Dar acelaşi *vermillon*, acelaşi galben de crom pur vor putea colora un trunchi de copac, chiar un chip, numai ca acestea să ofere ochiului o umbră, o promisiune de roşu sau de galben. Artistului nu-i mai pasă deloc de veridicitate, ci de intensitatea, de strălucirea tonurilor sale, de sprijinirea lor mutuală — căci nu e vorba de o împestriţare gratuită : ci, dimpotrivă, de o armonie extrem de bogată, pe care o folosise şi evul mediu în miniaturile şi vitraliile sale.

Într-adevăr, ar fi mai just să se vorbească de două fovisme. Cel al lui Vlaminck şi Derain de la începutul carierei lor, instinctiv, elementar şi cel al lui Marquet, mai ponderat, care împodobeşte pînza cu un mozaic de tuşe roşii aprins care impun subiectului ritmul lor grăbit sau

învolburat, dar fără a altera grav noţiunea tradiţională de spaţiu şi de profunzime. Perspectiva nu e contestată, orizontalele converg cuminte şi arcurile *Podului din Chatou*, pictate de Derain, dacă sînt pline de tonurile cele mai vii, sînt organizate perfect în raport cu punctul lor de fugă. Fără îndoială că de cele mai multe ori desenul e extrem de redus, eliptic, indicat direct de reţeaua pastelor colorate. Cel puţin, dacă simplifică, nu deformează prea tare.

Cu totul altfel se întîmplă la Dufy, la Matisse, care au menţinut, dacă vreţi, toată viaţa lor o anume formă a fovismului elaborat, fiecare imprimîndu-i un caracter deosebit.

Se spune că, privind cum aleargă o fetiţă pe cheiul din Honfleur, Raoul Dufy a descoperit ceea ce a determinat stilul maturităţii sale, după ce trecuse de experienţele tinereţii : ochiul zăreşte tonul înaintea liniei şi-l păstrează mai mult timp în memorie. De unde decurge şi faptul că un contur şi o culoare îşi pot acorda oarecare independenţă în raporturile lor, în loc ca cel dintîi să circumscrie întotdeauna cu neînduplecare pe cea de a doua. Ceea ce explică, în acuarelele şi picturile artistului, chiar şi în cele mai vaste decoraţii, de ce petele de culoare nu sînt închise de trăsătură, ci o depăşesc sau o preced cu o mare libertate creînd astfel din nou iluzia mişcării şi al unui soi de fremătare generală. Putem găsi antecedente venerabile acestui procedeu în picturile populare sau în tapiseria medievală. Dealtfel Dufy nu s-a abătut din drumul său atunci cînd desenează modele pentru ţesăturile imprimate, pentru ceramici şi alte imagini, activitatea lui fiind extrem de fecundă, şi multiplă curiozitatea în privinţa tehnicilor şi caracteristicilor artizanale şi modestelor inserţiuni ale artei în viaţă. Nu s-a temut să fie decorator, nici să confere picturii sale farmecul unei facilităţi aparente. Marile şi uşoarele întinderi de ultrama-

rinuri, de roşuri şi de rozuri, de verde sincer, traversate şi însufleţite de arabescul generos al trăsăturii, pe tema regatelor, a curselor, a secerişurilor, a concertelor, sugerează o lume excepţională, încîntată, în care verosimilul cedează fanteziei fericirii şi necesităţilor poeziei.

Fericirea n-a încetat să cînte nici în opera lui Matisse, aproape şaizeci de ani, dar o fericire calmă, gîndită, rodul unei atenţii fără greşeală. „Vreau, spunea el, o artă de echilibru, de puritate, care să nu nelinişteascӑ, nici să tulbure ; vreau ca omul obosit, surmenat, spetit de oboseală, să se calmeze şi să se destindă în faţa picturii mele." Calm şi linişte, fireşte, dar fără nici o lîncezeală. Dimpotrivă, tonic. Căci, pe de altă parte, pictorul spunea că „atunci cînd mijloacele sînt atît de rafinate, atît de subţiate, încît se epuizează forţa de expresie, trebuie să revii la principiile esenţiale care au format limbajul uman. Tablourile care sînt nişte rafinamente, nişte degradeuri subtile, nişte risipiri lipsite de energie, recurg la albastruri frumoase, la roşuri frumoase, la galbenuri frumoase, materii care stîrnesc senzualitatea oamenilor". Nu numai că Matisse foloseşte aceste culori frumoase prin ele însele pe foarte mari suprafeţe plate, subţiri, acoperind uneori cu o singură culoare o mare parte a pînzei, dar le şi însărcinează să exprime volumele, modeleul, spaţiul şi lumina, toate la un loc, prin raporturile, meticulos studiate, ale tonurilor pure şi pauzele intermediare — conturate, sau dimpotrivă albul suportului lăsat cu bunăştiinţă neacoperit.

Se înţelege că asemenea puteri atît de vaste, acordate culorii, nu rămîn fără repercusiuni importante asupra naturii desenului care nu mai poate rămîne descriptiv în chip rece. Trebuie să se restrîngă, să se simplifice mult, să renunţe la menţionarea mai multor detalii : „Tot ceea ce nu e util tabloului e dăunător chiar prin aceasta. Orice detaliu de prisos ar lua în mintea spectatorului locul unui alt detaliu esenţial". Arta compoziţiei devine arta de a şti să alegi elementele necesare, arta de a suprima. Mai mult încă, desenul, sub efectul exigenţelor culorii, trebuie să admită schimbări interne, nu limitate, precum odinioară la Cézanne şi la Gauguin, ci de mare amploare. „Există o proporţie necesară a tonurilor, mărturisea Matisse, care mă poate face să modific forma unei figuri sau să-mi transform compoziţia. Atîta timp cît n-am obţinut-o pentru toate părţile, o caut şi-mi continui lucrul, apoi vine un moment în care toate părţile şi-au găsit raportul definitiv, şi de atunci încolo mi-ar fi imposibil să mai retuşez ceva la tablou fără a-l reface pe de-a întregul. Trebuie să faci o construcţie." Deformarea, uneori violentă, şi cu atît mai mult cu cît culoarea e mai puternică, e o consecinţă a construcţiei prin culoare, e mijlocul de a parveni la o sugerare întărită, la „acea stare de condensare de senzaţii care face tabloul".

Fovismul, pe care Matisse avea să-l ducă atît de departe şi, la sfîrşitul vieţii sale, prin folosirea culorilor din hîrtie decupată, pe marginea abstracţiei, nu fusese la debutul său decît o manieră de a exaspera culoarea impresionistă. Reacţia avea să survină aproape imediat (în 1907—1908) şi, latura cealaltă, aceea a formei, să determine pictura a se înclina definitiv pe panta libertăţii. Aceasta a fost opera cubismului.

Nu e surprinzător faptul că excesele culorii, mergînd mînă în mînă cu o neglijenţă cel puţin aparentă a înlănţuirii interne a volumelor, au făcut să ţîşnească, prin contrast, necesitatea de a se ataşa de această articulaţie, de a se întoarce spre geometrie, de a explora structura lucrurilor şi nu podoaba lor. Preceptul exista şi în faimoasele cuvinte ale lui Cézanne — „să tratăm natura ca pe un cilindru, o sferă, un con..." — ca şi în preocupările lui Seurat. Descoperirea de către un mic număr de artişti, în primii ani ai secolului, a sculpturii negre, atît de

tulburătoare, în cele două sensuri ale termenului, în raport cu plastica greco-latină, a exercitat, pe de altă parte, o influenţă determinantă. Aceste sugestii diferite au ajuns cam în acelaşi timp la doi artişti care de-abia trecuseră de douăzeci şi cinci de ani, Pablo Picasso şi Georges Braque, la o interpretare foarte revoluţionară a lumii vizibile.

Cel dintîi act al acestei revoluţii, şi cel mai plin de consecinţe, e părăsirea, de data asta radicală, definitivă, a perspectivei italiene şi a postulatului ei : punctul de vedere unic. Fireşte că un nou sistem edificat pe de-a întregul, logic din toate punctele şi codificat după legi precise, nu vine să se substituie dintr-o dată sistemului repudiat. O marjă importantă de nedeterminare se instalează între obiecte şi operă, care nu mai sînt considerate a furniza acesteia elementele în ordinea imuabilă a prezentării lor, dar dobîndesc în schimb facultatea de a da la iveală anumite aspecte ascunse în mod obişnuit. O ghitară, o masă, un pachet de tutun vor oferi privirii diferitele lor feţe în acelaşi timp : jos, sus, lateral, deoarece există într-adevăr toate la un loc, chiar dacă nu pot fi niciodată văzute în totalitate. Să depăşească, deci, pictura această infirmitate ! Să spună mai degrabă ceea ce cunoaştem decît ceea ce vederea ne îngăduie o clipă. Fructele *sînt* în cupă, deşi pereţii din porţelan le disimulează lateral : să apară fructele, şi toate marginile cupei în aceeaşi măsură ca şi piciorul ei. Sîmburii *sînt* în măr, deoarece ar fi de ajuns să-l tăiem ca să-i aflăm : să figureze şi ei. Dar cupa e rotundă ; partea deschisă nu coincide deloc cu elipsa înşelătoare pe care ne-o prezintă perspectiva : să rămînă circulară, deoarece astfel ascunde adevărul cel mai apropiat. *Et caetera.* Irealismul unor obiecte ţîşnite şi dispersate pe o pictură cubistă corespunde unui adevăr căutat de spirit cu mai multă exigenţă decît o procură leneşa iluzie a simţurilor.

Grija asta pentru adevăr, cu totul intelectuală, va ajunge a-i incita pe cubişti să imite de foarte aproape, în unele fragmente, materii diferite, să împrumute pur şi simplu de la zidari tehnica lor de lemn fals, de marmură falsă. Şi mai mult încă, acest *trompe-l'oeil* parţial tot nu-i va satisface, şi curînd vor apare nişte parcele de materiale adevărate pe care le incorporează tabloului : bucăţi de tapete, de ziare, de stofe, de oglinzi ; vor amesteca în pasta lor nisip, din pasiunea de a reda obiectul cît se poate de prezent, de a trece de la aparenţă la materialitate pură.

Atenţia acordată formei, construcţiei, desenului, îi va îndepărta la început pe cubişti de seducţiile culorii. Venind după deliciile impresioniste, după desfrîurile fove, cele dintîi picturi cubiste nu aveau decît culori austere, neutre : griuri, bejuri, brunuri ocupau, împreună cu negrul şi albul, cea mai mare parte a tabloului. Efectele contrastelor erau rare, clarobscurul fiind izgonit, ca şi perspectiva ; nici un ecleraj în sensul tradiţional al cuvîntului nu mai putea învălui nişte forme sfîşiate între planurile încîlcite. Lumina refractată prin faţetele multiplelor poliedre vîrîte unele într-altele e o lumină egală, impersonală şi care, precum lampa chirurgilor, nu are umbre. Numai ceva mai tîrziu, după ce a fost depăşită perioada eroică, această severitate va ceda, culoarea îşi va manifesta din nou, şi încet, exigenţele. Atunci nu va mai fi un singur cubism, ci mai multe. În jurul lui Braque şi Picasso, artişti veniţi din alte părţi — Léger, Gleizes, Metzinger, Juan Gris, La Fresnaye, Marcoussis, Delaunay, Jacques Villon, André Lhote, şi alţii încă, vor fi animatorii unor mişcări distincte, deşi înrudite, şi se vor multiplica — pentru a-i desemna pe ei — curentele botezate în *isme*.

Nici Picasso, nici Braque, nici Léger, nici Villon, dealtfel, nu s-au lăsat închistaţi în constrîngerile unei „şcoli", oricît de liberală ar fi fost ea. Picasso a spus într-o zi :

„Atunci cînd noi am făcut cubism, n-aveam deloc intenția de a face cubism, ci de a exprima ceea ce era în noi". Marile temperamente nu inventează cadre noi decît pentru a scăpa de ele curînd, lăsîndu-le altor seniori mai puțin importanți grija de a le exploata, de a scoate tot ceea ce e posibil. După ce aceștia au ajuns să le ocupe, ei se află departe, pe terenuri virgine. Cu toate acestea, cubismul a marcat, în perioada sa eroică, un moment capital în istoria artei, de o importanță echivalentă, fără îndoială, cu aceea a secolului al XV-lea italian. El a pronunțat în mod explicit declarația de independență a picturii față de înfățișările admise curent. Declarație rezumată de Guillaume Apollinaire, în cuvinte simple, încă din primii ani ai aventurii :

„Mulți pictori noi nu pictează decît tablouri în care nu mai există nici un subiect... Acești pictori, dacă mai observă încă natura, n-o mai imită, și evită cu grijă reprezentarea scenelor firești observate și reconstituite prin studiu.

Asemănarea nu mai are nici o importanță, căci totul e sacrificat adevărului, necesităților unei naturi superioare pe care o presupune fără a o descoperi. Subiectul nu mai contează, sau contează prea puțin.

Arta modernă respinge, în general, majoritatea mijloacelor de a place folosite de marii arști ai vremurilor trecute.

Dacă scopul picturii e tot cel care a fost odinioară : plăcerea ochilor, de acum înainte se cere amatorului să găsească și o altă plăcere decît aceea pe care i-o poate procura tot atît de bine spectacolul lucrurilor obișnuite." [1]

Cubiștii aducînd pictura la acel grad de detașare față de subiectul exterior, vedem ce mică distanță mai rămînea de parcurs pentru a renunța cu totul la acest subiect și a-și asuma sarcina de a face să trăiască formele și culorile prin ele însele, fără nici o referință la obiectele acestei lumi. Motivele unui asemenea demers au fost examinate mai înainte (la capitolul II). Dacă nu putem acorda încă cu certitudine inițiativa cutărui sau cutărui artist — Picabia în Franța, Kandinsky în Germania, sau vreun altul ? — sigur e faptul că aceasta s-a întîmplat foarte repede, în 1909 sau 1910, și că foarte repede, imediat după, această primă perioadă a artei abstracte s-a dezvoltat rapid și în mod activ, atît în Europa centrală cît și în Rusia.

[1] G. Apollinaire, *Les Peintre cubistes, méditations esthétiques (Pictorii cubiști, meditații estetice)*, 1913 (n. a.).

Oricît de diferite i-au fost curînd aspectele, putem recunoaște în arta abstractă două mari tendințe care n-au încetat să se opună în sînul ei.

Pentru unii (Malevici în Rusia, Mondrian, Van Doesburg și grupul „De Stijl" în Olanda, Kupka, Magnelli, în Franța, Herbin, și printre cei mai recenți, Vasarely, Dewasne, Deyrolle, Poliakoff etc.), abstracția a fost înainte de toate un drum spre puritate și despuiere, o asceză pe planul artei, tinzînd la o dezincarnare ce avea să găsească în figurile simple ale geometriei cadrul cel mai satisfăcător pasiunii sale, intelectuală mai degrabă, al rigorii și al unei austere înțelepciuni. Astfel Mondrian, excluzînd pînă și curba, își diviza pînza, prin perpendiculare, în dreptunghiuri a căror armonie e minuțios căutată, și care nu primește decît culori pure și ele (cu alb și negru), aplicate uniform fără modulare sau vreun accident. Evident, la capătul acestei căi se află ispita unei pînze virgine, precum aceea a paginii albe ce i se înfățișase lui Mallarmé.

Dar pentru mulți alții, expresia abstractă nu implica o asemenea renunțare. Kandinsky a găsit în forța culorilor, dar și în multiplicitatea formelor jucăușe, mijlocul de a comunica experiența spirituală pe care o considera a fi însăși esența artei. Paul Klee, care nu s-a izolat într-o non-figurație intransigentă, ci a manifestat toată viața un extraordinar talent de invenție grafică și de poezie colo-

rată, chiar şi în limitele unor acuarele foarte mici, a făcut să pătrundă în universul său creaţiile pure ale imaginaţiei sale alături de anumite elemente venite din lumea exterioară. Tot aşa s-a întîmplat şi cu Juan Miró. Şi la alţii încă (ca Hartung, Léon Zack, Schneider, Soulages, Nicolas de Staël, Lanskoy...) emoţia, pateticul, chiar tragicul se înscriu direct în picturile lor şi se citesc prin factura lor chinuită sau violentă, trăsăturile tăioase sau scurgerile dense de pastă, explozia unor alburi pure sau *vermillons*-uri răsunătoare pe tenebrele negrurilor acumulate.

În sfîrşit, cea mai recentă[1] tendinţă de abstractizare, numită *lirică,* sau *informală,* sau *taşistă,* repudiază chiar şi formele coerente sau organizate, geometrice sau nu, pentru a proiecta direct pe pînză culoarea prin cascade, pete, dîre, stropiri, îngrămădind-o în straturi dense şi suprapuse, reluate şi reatacate după aceea prin urme, zgîrieturi şi toate mijloacele închipuite (lucrul cuminte şi lent cu penelul a rămas mult în urmă), într-o perpetuă şi vehementă luptă corp la corp, ale cărei urme sîngerînde pictura le păstrează pe toate, materia picturală oferindu-se pe viu, goală, refuzînd privirii orice transpunere, orice iluzie, dar livrîndu-i în schimb frumuseţea ei brută, elementară, şi dacă putem spune aşa minerală, rivalizînd astfel (dar fără a le imita în vreun fel) cu bogăţiile naturale care sînt stîncile, marmurile cu vene, gemele, vegetalele, în concluzie întreaga creaţie la care se adaugă, pur şi simplu, fără a dori s-o continue. Astfel, în Statele Unite un Tobey, un Pollock, un de Kooning, în Europa, după Wols, dispărut curînd, un Riopelle, un Mathieu, şi în toată lumea legiuni de tineri artişti înţeleg să graveze în culoare impulsia imediată a mîinii lor, a întregului trup, transmiţînd fără nici un intermediar mişcările spontane

[1] La data publicării cărţii în Franţa, în 1967 (n. t.).

ale spiritului şi inimii lor, amintirea vreunui gest sau vreunei acţiuni.

Oricît de logică şi pînă la urmă necesară ar putea apărea evoluţia artei moderne rezumate astfel, ar fi totuşi inexactă, redusă numai la această filiaţie în linie directă. Într-adevăr, familia e mai vastă, ramurile mai numeroase şi descendenţele laterale frecvente. Trunchiul comun ce-l figurează impresionismul şi marii săi contemporani, şi din care au apărut nabiştii, apoi fovii, cubiştii şi mult mai tîrziu abstracţii, s-a înconjurat de vlăstare crescute dispersat, dar hrănite cu o sevă nu mai puţin viguroasă, atît de bine încît nu e totdeauna uşor să descurci încîlceala.

Expresionismul, de exemplu, e o tendinţă importantă care, dacă nu corespunde unei definiţii foarte precise, a inspirat totuşi o mulţime de opere diverse. Puţin preocupat de probleme tehnice privind organizarea spaţiului structurile obiectului sau ale luminii, expresionismul redă subiectului locul principal. Dar nu pentru a-l descrie cu mai multă sau mai puţină minuţiozitate sau plăcere. Ci mai degrabă pentru a-i exprima conţinutul emoţional, chiar pasional, în concluzie uman, din cale-afară de mare, şi mai bucuros suferinţa, mizeria, fără a-i voala nici o tară. În căutarea unei asemenea expresii, toate mijloacele vor fi bune, şi mai ales cele vizînd îngroşarea, scoaterea în evidenţă prin exagerare, prin deformare, ale trăsăturilor celor mai frapante ale unui caracter, ale unui chip, ale unei fiinţe oricare-ar fi ea. Caricatură, dacă vreţi, dar o caricatură superioară, pe care n-o satisface ceea ce e superficial, săpînd în adîncime, adresîndu-se nu numai ochiului, ci şi organelor, chiar şi celui mai nobil dintre ele : inima. Deci linia va deveni crudă, şfichiuitoare, incisivă ; culoarea, sumbră sau scrîşnitoare, va fi aproape totdeauna amară, evitînd ceea ce e delicat. Recunoaştem aici descendenţa lui Van Gogh, obsedat de „îngrozitoarele patimi omeneşti“, dar şi pe aceea a lui Toulouse-Lautrec,

al cărui desen necruţător, ale cărui zebrări infailibile dăduseră la iveală adevărul secret al modelelor sale, alese frecvent din lumea circului, a *music-hall*-ului sau ale anumitor case, cu siguranţă o lume nu prea duioasă.

Fenomenul expresionist a găsit un teren prielnic în Europa de nord şi aceea centrală, cu Edward Munch în Norvegia, Ensor, apoi Permeke în Belgia, austriacul Kokoschka, germanul Grosz, Soutine, născut în Rusia. În Franţa, pictorii care sînt uneori calificaţi drept expresionişti (un Gromaire, un Goerg... sau un Fautrier, un Dubuffet) nu acceptă de bunăvoie această denumire, scăpîndu-i într-un fel sau altul. Descoperim, în schimb, o parte considerabilă de expresionism în multe opere apărute din diferite orizonturi, de pildă în aceea a lui Picasso, de cînd s-a eliberat de cubismul ortodox. „Monştrii" pictorului care a executat *Guernica*, personajele sale susceptibile de metamorfoze înfricoşătoare, chipurile sale torturate atestă dorinţa de a exterioriza o emoţie, de a o urla cît se poate de tare, ceea ce nu se poate realiza fără a-l îmbrînci pe spectator, fără a-l clinti din liniştea lui. Oare va rămîne acesta din urmă impasibil atunci cînd va fi confruntat cu o chestiune ce-l priveşte personal ?

Suprarealismul îi pusese o altă întrebare în termeni apropiaţi şi nu mai puţin insistenţi. Or, e bine să subliniem că suprealismul nu s-a considerat ca o mişcare artistică printre altele (în pictură şi mai puţin decît în poezie), ci înainte de toate ca o totală revoluţie. Născut din *dadaism*, ca o încercare de negare absolută ivită din primul război mondial, suprarealismul se baza, după expresia lui André Breton, „pe credinţa într-o realitate superioară a unor forme de asociere neglijate pînă la el, pe autoputernicia visului, a jocului dezinteresat al gîndirii". El tindea „să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să li se substituie în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii". Pentru a respecta „funcţionarea reală a gîndirii", respingea „orice control exercitat de raţiune, orice preocupare estetică sau morală".



Leonardo da Vinci — *Gioconda*



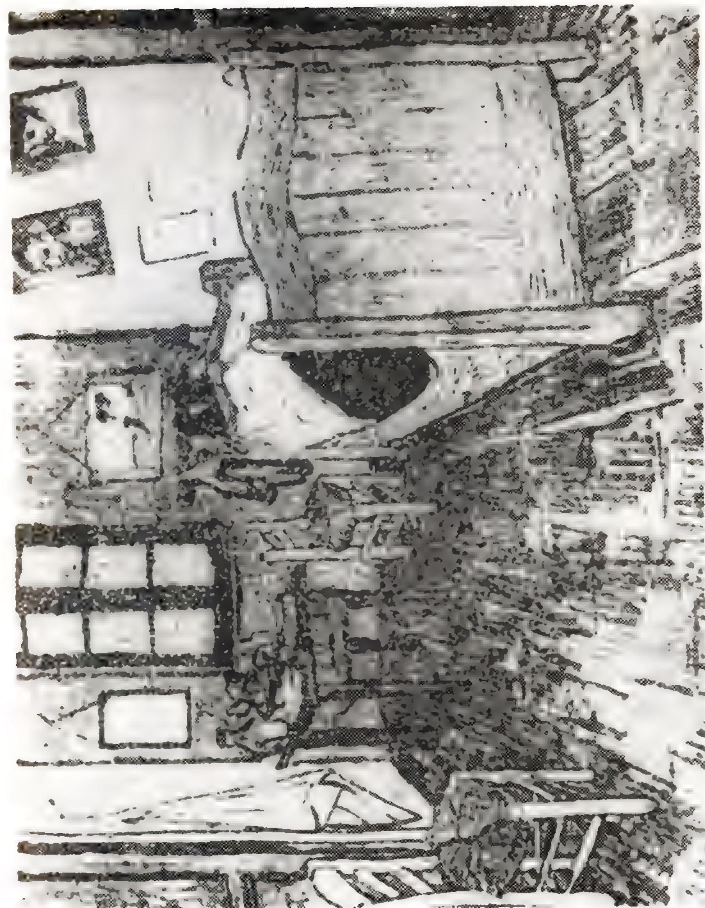
Rembrandt — *Rondul de noapte* (fragment)



Rodin — ***Catedrala***



Vermeer — *Pictorul în atelier*



Van Gogh — *Camera artistului de la Arles*



* * * — *Taur din grota Lascaux*



Picasso — *Taur*



* * * — *Statue etruscă*



Giacometti — ***Figură***
(bronz)



Chagall — *În jurul ei*



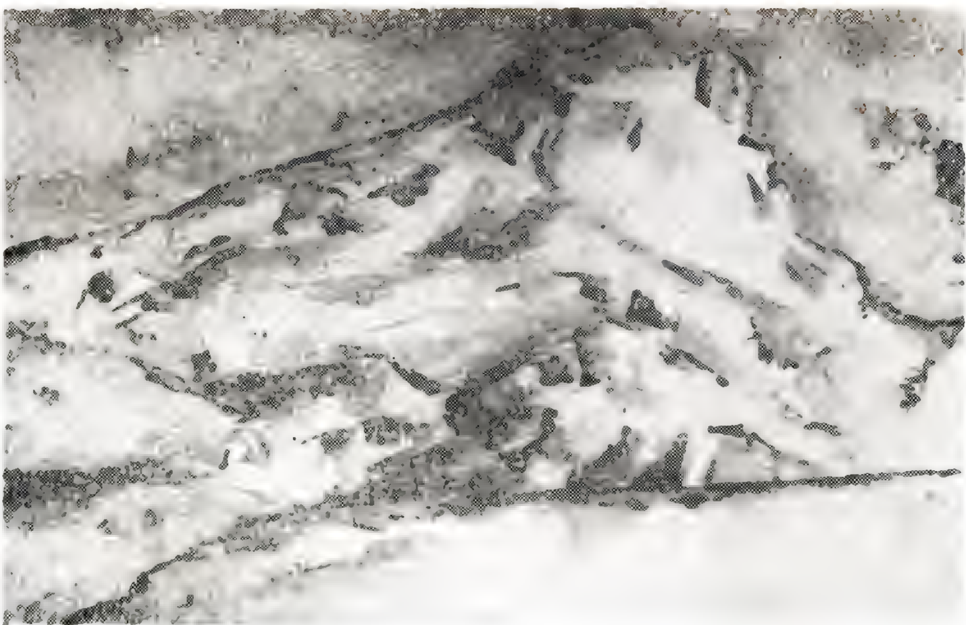
• • • — *Sculptură neagră* **(Bakota)**



Ingres — *Odaliscă culcată*



Seurat — *Podul de la Courbevoie*



Çézanne — *Muntele Sainte Victoire*



Gauguin — *De unde venim? Ce sîntem? Unde mergem?*



Matisse — *Masa neagră*



Dali — *Girafă arzînd*

Orice preocupare estetică : nici prin pictură nici prin alte mijloace, suprarealismul nu caută să atingă frumusețea, ci — ceea ce i se pare a fi mai urgent — domeniul, pînă atunci interzis, al inconștientului și al visului. La drept vorbind, interdicția și fusese încălcată de Hieronymus Bosch, care încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, ridicase perdeaua dezvăluind o lume fantastică, mișunînd de creaturi de neînchipuit. Și Odilon Redon, contemporanul impresioniștilor cărora le lăsase lumina solară, își rezervase universul nopții și al visului, populîndu-l cu niște făpturi atît de stranii ca „păianjenul surîzător" sau „ochiul cu mac". Dar suprarealiștii aveau să facă din ceea ce era straniu obișnuitul lor, din vis realitate și din urmărirea misterului un lucru sistematic. Unii au adoptat în acest scop, metoda cea mai spectaculoasă (dar și cea mai ușoară) : „fixarea în *trompe l'oeil* a imaginilor din vis", după definiția lui Salvador Dali, care personal n-a încetat s-o aplice, manifestînd în visurile ca și în viața sa o invenție deosebit de delirantă : de la faimoasele „ceasuri moi" la „girafa arzînd", aventurile cele mai neprevăzute afectează obiectele acestei lumi, înstrăinate, prefăcute, asociate de cel mai ghiduș înger al ciudățeniei, altminteri meticulos pictate, după o meserie deprinsă cu toate dibăciile academice. Cu intenții mai puțin provocatoare, Chirico își populase cu niște prezențe invizibile perspectivele și porticurile orașelor aparent goale, Tanguy își presăra plajele cu epave poleite, cu schelete de neînchipuite vertebrate, Magritte, Toyen, Labisse materializau în același fel niște viziuni insolite dar precise.

Totuși cei mai exigenți, un Max Ernst, un Brauner, un André Masson, un Miró, în perioada sa suprarealistă, nu renunțaseră, explorînd prăpăstiile inconștientului, la prerogativele plasticii pure. Și datorită lor, suprarealismul nu s-a mărginit la descrierea realistă a unui *altfel* de univers și, într-o ultimă încordare, după ce a făcut o baie de

tinereţe în apele abstracte (Paalen, Matta), a putut supravieţui numeroaselor acte de deces care s-au tot încheiat în numele său de vreo treizeci de ani.

Mişcările proclamate pe calea manifestelor, şcolile apărute ca atare sau constituite de critică pentru comoditatea ei, toate *ismele* încolţite în vîrful atîtor pene tot nu ajung să redea o evoluţie atît de complexă ca aceea a artei contemporane. Personalităţi extrem de independente au refuzat totdeauna să adere la mişcări, sau s-au degajat repede pentru a-şi urma propria lor cale. Fireşte că stilul lor nu s-a putut elibera de orice fel de înrudire cu cele ale contemporanilor, dar adesea compune, împrumută o tehnică, renunţă la altele, dezvoltă o idee personală. Într-un cuvînt, rămîn, cum se spune, imposibil de clasat. Acesta e cazul lui Modigliani, un italian din secolul al XV-lea, reîncarnat în Montparnasse în descendenţa lui Cézanne, pentru a celebra chipul uman prin nobleţea liniei, prin acorduri princiare de albastruri, de brunuri şi de portocaliuri plasate în tuşe sclipitoare şi aproape transparente. Acesta e cazul lui Chagall, care n-a încetat să-şi recompună amintirile din Rusia natală după bunul plac al fantéziei sale magice : pe cerurile imense împodobite cu toate albastrurile nopţii, se învîrtesc alandala, fără nici un fel de grijă cu privire la greutate, capre verzi, cocoşi gigantici, măgari roz trăgîndu-şi carul prin aer, în timp ce moşnegi cu barbă albă cîntă la vioară pe acoperişuri. E cazul lui Rouault, satiric şi mistic pe rînd, unul dintre cei mai importanţi martori ai vremii noastre, a mizeriei omului, a părăsirii lui Dumnezeu, şi la care furia şi afecţiunea, elocinţa şi mila se înscriu într-o materie extraordinară, ca în fuziune — mase negre ce încastrează galbenuri sulfuroase, verzuiuri minerale, roşuri incandescente, straturile pastei suprapuse ţîşnind infinit de delicat. E cazul lui Bonnard, scăpat de gravii profeţi ai tinereţii sale — nabiştii — şi reluînd pe paleta impresioniştilor

nuanţele cele mai rare, dar şi cele mai periculoase : de lila, de roz, de garanţă, de portocaliu, pentru a construi cu ajutorul lor un univers feeric, compus din reflexe şi totuşi solid, înşelător prin fiecare detaliu şi mai adevărat cu toate acestea decît constatările autentice.

Mai rămîn deoparte şi „naivii", atît de numeroşi de cînd Guillaume Apollinaire l-a promovat pe extraordinarul şi candidul vameş Rousseau, moştenitori totodată ai unei tradiţii străvechi a picturii populare şi beneficiari pe viaţă ai talentelor copilăriei : un Bauchant, un Bombois, un Vivin, un Caillaud, o Séraphine Louis. Şi poate că ne e îngăduit să-l apropiem de aceştia toţi pe Utrillo, un fenomen unic, pictor instinctiv şi sfîşietor al periferiilor şi al vechiului Monmartre, cel puţin mai înainte ca o speculaţie neînfrînată să-i fi sterilizat inspiraţia, adică înainte de 1920 aproximativ.

Între anii 30 şi cel de al doilea război mondial e o perioadă destul de nesigură. Cubismul propriu-zis e depăşit. Suprarealismul a părăsit scena principală. Arta abstractă se pregăteşte în diferite puncte ale Europei şi Americii şi n-a luat încă un avînt mondial. Marii tenori — Braque, Picasso, Matisse, Léger, Rouault — continuă o carieră solitară şi de neimitat, deşi prea imitată. Un fel de realism mai mult sau mai puţin făcut pe gustul zilei satisface nevoile curente ale unei clientele obişnuite. Tinerii pictori de atunci au în faţa lor un orizont mărginit. Şi printr-un paradox care e numai aparent, în momentul războiului vor întrezări ieşirea prin care să-şi dobîndească o cale proprie, depăşind acele contradicţii ce le apar la început insolubile. Contradicţii între atîtea libertăţi, atîtea revoluţii ce păreau să fi ajuns fiecare pînă la capătul avîntului ei. Nu era vorba atunci să se meargă mai departe. Dar nici nu era vorba să se întoarcă înapoi. Răboiul, marcînd o ruptură cu prezentul, făcea să apară în Franţa o lungă şi vie tradiţie ce-i lega pe romanici

de Picasso tot atît de bine ca și de Bonnard, și după cum spunea Manessier, unul din cei care n-au ezitat în 1941 să se intituleze „Tineri pictori de tradiție franceză", tocmai „ceea ce părea o opoziție imposibilă, Bonnard, Picasso, de pildă, s-a dovedit a fi complementară". Această nouă pornire fusese sprijinită de niște nași prețioși. Precum Jacques Villon, „cubist impresionist" după propria sa expresie, care a știut să capteze în rețetele precise ale unei viziuni piramidale o culoare epurată neîncetat, o tușă vibrînd în mod discret. Ca Bissière, apărut și el din cubism, manifestînd grija de a înzestra fiecare operă cu emoție umană. Prin intermediul cubismului, cel al lui Cézanne din ultima sa perioadă, inspirîndu-i lui Jean Bazaine „obsesia unor ritmuri din ce în ce mai elementare și acele apeluri, la fiecare pînză tot mai apropiate, între femei, copaci și coline", incitîndu-l să recunoască „gestul naturii desenînd cu același elan vîrtejul copacului, al apei și al norilor". În acest timp, Charles Lapicque, la sfîrșitul unei analize cu totul noi privind forțele culorii, îi izola proprietățile dinamice, cu ajutorul cărora elabora o expresie originală a spațiului și a mișcării, avînd drept chezășie observarea efectelor neremarcate încă a faianțelor, a tapiseriilor, a emailurilor și a vitraliilor vechi.

Dar fluxul abstracției evocat mai înainte („tașiști", abstracți „lirici" sau „informali") avea să năvălească curînd în toate colțurile lumii.

Și încă o dată s-a produs reacția cu reîntoarcerea la aparențele realului, intuite brutal și zvîrlit talmeș-balmeș sub ochii noștri : însăși obiectele au năvălit înlocuind uneori opera de artă. Obiectele împrumutate de la civilizația noastră industrială, abătute de la destinația lor, acumulate, torturate, înecate în pictură sau amestecate printre imaginile revistelor ilustrate (atunci cînd n-au lăsat locul benzilor desenate, mărite peste măsură), și mobilizate de preferință în bătaie de joc și oroare, sub eticheta de Noul realism, Nouă figurare sau *Pop Art*. Prin contrast, *Op Art* derivată din abstracția „rece", dezvolta cu o ingeniozitate nebănuită resursele pur optice ale figurilor geometrice, repetate și combinate la nesfîrșit, amplificate prin animație, prin jocul luminilor și al oglinzilor. Cele două tendințe fundamentale ale artei și ale spiritului uman continuă astfel să se înfrunte sub forme reînnoite.

De la impresionism și pînă acum, în cursul unui secol aproape, pictura a cunoscut deci mai multe revoluții și răsturnări, a suferit mai multe metamorfoze decît în orice altă perioadă echivalentă din istoria artei. Cu sculptura s-a întîmplat la fel, căreia, pe bună dreptate, ar trebui să-i evocăm destinul paralel, de la Rodin și moștenitorii săi Bourdelle, Maillol, credincioși chipul uman, pînă la sculptorii actuali abstracți, creatori ai volumelor non-reprezentative înălțate în spațiu, trecînd pe la tovarășii cubismului — Henri Laurens, Gargallo, Lipchitz, Zadkine, Brâncuși — și artiștii care tind să unească caracterele ființei umane cu cele ale altor regnuri, animal, vegetal sau mineral, Couturier, Arp, Adam, Stahly, Étienne-Martin, Germaine Richier, Giacometti, Hajdu, Gilioli, César sau Chavignier de pildă.

Într-un secol, arta modernă a cucerit sau recucerit succesiv toate libertățile. Nu mai întîlnește obstacole. Nu mai e nevoită să se elibereze. Oare trebuie să spunem că a ajuns la un punct final ? Să ne ferim de această iluzie. Arta nu cunoaște nici sfîrșit, după cum ea nu marchează nici vreun progres. Ci numai evoluează. Fiecare etapă a acestei evoluții, de vreo sută de ani încoace, a fost regulat denunțată la vremea ei ca un sfîrșit, ca însăși negarea artei, mai înainte de a fi admisă, apreciată, apoi integrată în curentul vast al activității creatoare a omului. Această constatare ne face să fim optimiști.

Viitorul ? Foarte imprudent cel care face vreo profeție, care riscă să facă vreun pronostic (încercînd să extrapoleze) chiar sensul general al unei evoluții. Oare cine

poate spune cum se nasc insurecţiile, şi mai ales cum se termină ? Singurul lucru de care putem fi siguri e faptul că viitorul aparţine artiştilor, cel puţin atîta vreme cît nu vor fi copleşiţi de constrîngeri exterioare. Deoarece acum ştim că formele cele mai contrare nu se distrug, ci se adaugă, la urma urmelor, că nu există niciodată un dezacord fundamental între trecutul cel mai bine statornicit şi prezentul cel mai nesigur, că nu mai e nimic altceva de făcut decît să-i acorzi artistului încrederea pe care o cere în schimbul dovezilor de afecţiune pe care le dă prin fiecare operă de a sa. Atît cît vor exista oameni, care vor dovedi simţire, se vor afla printre aceştia unii care nu vor putea rezista unei asemenea afecţiuni. „Oare ce poate fi mai admirabil, întreba Valéry [1], decît trecerea de la ceea ce e arbitrar la ceea ce e necesar, care e actul suprem al artistului, la care îl împinge o nevoie, ce poate fi tot atît de puternică şi de obsedantă ca nevoia de a iubi ? Nimic nu poate fi mai frumos decît extrema voinţă, extrema sensibilitate şi ştiinţa (cea adevărată, cea pe care am făcut-o şi refăcut-o pentru noi), împreunate, şi obţinînd, pentru un timp, *schimbul* acela dintre finalitate şi mijloace, întîmplare şi alegere, substanţă şi accident, previziune şi ocazie, materie şi formă, forţă şi rezistenţă, care, asemenea arzătoarei, ciudatei, strînsei lupte dintre sexe, compune toate energiile vieţii umane, iritînd-o pe una prin cealaltă şi *creează.*"

---

[1] *Degas, danse, dessin* (n. a.).

INDICE DE NUME

CUPRINS

CATALOGUL GENERAL
AL „BIBLIOTECII PENTRU TOŢI"
(1960—1980)

1960

1. Mihai Eminescu — *Poezii*; ed. a II-a, 1964, ed. a III-a, 1965; ed. a IV-a, 1967; ed. a V-a, 1970; ed. a VI-a, 1971; ed. a VII-a, 1977, în 2 vol. (nr. 1 și 1 bis).
2. Ion Luca Caragiale — *Teatru*; ed. a II-a, 1971, cu titlul: *O scrisoare pierdută.*
3. F. M. Dostoievski — *Amintiri din Casa morților.*

4—5. Vasile Alecsandri — *Culegere de proză*, 2 vol. (I. *Călătorie în Africa*, II. *Dridri*).

6. Ion Creangă — *Amintiri, povești, povestiri*; ed. a II-a, 1967; ed. a III-a, 1969.
7. Henri Barbusse — *Focul*, roman.
8. Mihail Sadoveanu — *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, roman.
9. Petre Ispirescu — *Basme, legende, snoave*; ed. a II-a, 1966, cu titlul: *Zîna-zînelor.*
10. Feodor Gladkov — *Cimentul*, roman.
11. St. O. Iosif — *Versuri*; ed. a II-a, 1965; ed. a III-a, 1968.
12. Henryk Sienkiewicz — *Nuvele.*
13. Mihai Beniuc — *Poezii.*
14. N. Ostrovski — *Născuți în furtună*, roman.

15. G. Coşbuc — *Fire de tort*; ed. a II-a, 1966, în 2 vol. (nr. 15 şi 15 bis) cu titlurile: I. *Fire de tort*, II. *Cîntece de vitejie*; ed. a III-a, 1969.
16. *** — *Alexandria * Esopia*; ed. a II-a, 1966.
17. Anatole France — *Crima lui Sylvestre Bonnard*, roman.
18. Nicolae Bălcescu — *Românii subt Mihai Voievod Viteazul*.
19. Al. Davila — *Vlaicu-Vodă*, dramă.
20. Tudor Arghezi — *Versuri*.
21. Maxim Gorki — *Copilăria*.
22. Maxim Gorki — *La stăpîn*.
23. Maxim Gorki — *Universităţile mele*.
24. Calistrat Hogaş — *Pe drumuri de munte*; ed. a II-a, 1967, în 2 vol. (nr. 24 şi 24 bis) cu titlurile: I. *Pe drumuri de munte*, II. *Amintiri*; ed. a III-a, 1969.
25. J. W. Goethe — *Suferinţele tînărului Werther*, roman.
26—27. Zaharia Stancu, *Desculţ*, roman, 2 vol.
28. I. S. Turgheniev — *În ajun*, roman.
29. Mihail Sadoveanu — *Soarele în baltă * Divanul persian*, povestiri.
30. Guy de Maupassant — *Bulgăre de seu*, nuvele şi schiţe.
31—32. Ioan Slavici — *Nuvele*, 2 vol. (I. *Moara cu noroc*, II. *Pădureanca*); ed. a II-a, 1965.
33. Kovács György — *Cu ghearele şi cu dinţii*, roman.
34. Ion Ghica — *Din vremea lui Caragea (Scrisori către V. Alecsandri)*.
35. Eschil — *Perşii * Cei şapte contra Tebei*, tragedii.
36. V. G. Korolenko — *Fără grai*, nuvelă.
37—38. Liviu Rebreanu — *Răscoala*, roman, 2 vol; ed. a II-a, 1967.
39. I. L. Caragiale — *La hanul lui Mînjoală*, nuvele; ed. a II-a, 1973.
40. Boris Gorbatov — *Neînfrînţii*, roman.
41—42. B. P. Hasdeu — *Scrieri literare*, 2 vol. (I. *Poezii, Micuţa, Ursita*, II. *Răzvan şi Vidra, Trei crai de la Răsărit, Ioan-Vodă cel Cumplit)*.
43. A. Fadeev — *Înfrîngere*, roman.

44. Mihail Sadoveanu — *Istorisiri despre vînători şi pescari*.
45. Marin Preda — *Moromeţii*, roman, vol. I.: ed. a II-a, 1971.
46. Jack London — *Călcîiul de fier*, roman.
47. N. D. Cocea — *Pamflete şi articole * Vinul de viaţă lungă*.
48. Julius Fučik — *Reportaj cu ştreangul de gît*.
49. *** — *Flori alese din poezia populară (Antologia poeziei lirice)*; ed. a II-a, 1967, în 2 vol. (49 şi 49 bis) cu titlurile: I. *Poezia lirică*, II. *Poezia obiceiurilor tradiţionale*.
50—51. Emile Zola — *Germinal*, roman, 2 vol.
52. Nicolae Filimon — *Ciocoii vechi şi noi*, roman; ed. a II-a, 1967.

1961

53—54. G. Călinescu — *Enigma Otiliei*, roman, 2 vol.; ed. a II-a, 1967; ed. a III-a, 1969.
55. Mark Twain — *Un yankeu la curtea regelui Arthur*, roman.
56. Aleksei Tolstoi — *Gobelinul reginei Maria-Antoinette*, povestiri.
57. Eusebiu Camilar — *Negura*, roman.
58. G. Karaslavov — *Tango*, nuvele.
59. Şalom Alehem — *Tevi lăptarul*, roman.
60. Mihail Sadoveanu — *Locul unde nu s-a întîmplat nimic * Insemnările lui Neculai Manea*, romane.
61. Mikszáth Kálmán — *Căsătorie ciudată*, roman.
62. A. P. Cehov — *Doamna cu căţelul şi alte povestiri*.
63. G. Topîrceanu — *Balade vesele şi triste, versuri*; ed. a II-a, 1966.
64. Jan Drda — *Orăşelul de pe coline*, roman.
65. L. N. Tolstoi — *După bal*, nuvele.
66. Eugen Barbu — *Tereza*, nuvele.
67—68. Titus Popovici — *Setea*, roman, 2 vol.
69. Guy de Maupassant — *O viaţă*, roman.
70. Rabindranath Tagore — *Ghirlanda dragostei*, povestiri.
71. Gala Galaction — *Lîngă apa Vodislavei*, nuvele.
72. Eugen Jebeleanu — *Poezii şi poeme*.

73. M. I. Lermontov — *Un erou al timpului nostru*, roman.
74. Heinrich Mann — *Profesorul Unrat (Sfîrşitul unui tiran)*, roman.
75. Ioan Slavici — *Mara*, roman.
76. John Galsworthy — *Mărul în floare*, nuvele.
77. Anton Pann — *Fabule şi istorioare * Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea.*
78. Mihail Sadoveanu — *Mitrea Cocor * Aventură în Lunca Dunării*, romane.
79. N. V. Gogol — *Serile în cătunul de lîngă Dikanka*, povestiri.
80—81. V. Em. Galan — *Zorii robilor*, roman, 2 vol.
82. *** — *Isprăvile unor vîntură-lume. Proză picarescă spaniolă.*
83. Barbu Delavrancea — *Sultănica*, nuvele.
84. Leonid Leonov — *Bursucii*, roman.
85. Theodor Storm — *Iezerul albinelor*, nuvele.
86. Miron Costin — *Letopiseţul Ţării Moldovei * De neamul moldovenilor.*
87. Konstantin Fedin — *Fraţii*, roman.
88. Francisc Munteanu — *Lenţa*, nuvele.
89—90. Mihail Şolohov — *Pămînt desţelenit*, roman, 2 vol.
91. Al. I. Odobescu — *Pseudo-cynegeticos sau Falş tractat de vînătorie * Scene istorice.*
92. Vadim Kojevnikov — *Vi-l prezint pe Baluev*, roman.
93—94. Stendhal — *Roşu şi negru*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1966.
95. Nagy István — *La cea mai înaltă tensiune*, roman.
96. D. Furmanov — *Ceapaev*, roman.
97. Gr. Alexandrescu — *Poezii * Memorial de călătorie* ; ed. a II-a, 1974.
98. Maria Banuş — *Poezii.*
99. Honoré de Balzac — *César Birotteau*, roman.
100. *** — *Tinereţe fără bătrîneţe..., Basme populare româneşti* ; ed. a II-a, 1967, în 2 vol. (nr. 100 şi 100 bis) cu titlurile : I. *Tinereţe fără bătrîneţe*, II. *Făt-Frumos cu părul de aur.*
101—102. Sinclair Lewis — *Kingsblood, urmaşul regilor*, roman, 2 vol.

103. Mihail Sadoveanu — *Venea o moară pe Siret*, roman ; ed. a II-a, 1969.
104. Vasile Alecsandri — *Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă*, comedii ; ed. a II-a 1973.

1962

105. Vasile Alecsandri — *Fîntîna Blanduziei*, drame istorice ; ed. a II-a, 1973.
106—107. Cezar Petrescu — *Întunecare*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1965 ; ed. a III-a, 1966.
108. Zaharia Stancu — *Constandina*, episoade.
109. A. S. Puşkin — *Poezii.*
110. Boris Polevoi — *Povestea unui om adevărat*, roman.
111—112. Duiliu Zamfirescu — *Scrieri alese*, 2 vol. (I. *Spre mare*, nuvele, II. *Viaţa la ţară * Tănase Scatiu*, romane).
113—114. Konstantin Fedin — *Oraşe şi ani*, roman, 2 vol.
115—116. Charles Dickens — *Marile speranţe*, roman, 2 vol ; ed. a II-a, 1968 ; ed. a III-a, 1969.
117. Edmond Rostand — *Cyrano de Bergerac*, comedie eroică, ed. a II-a, 1969.
118. Jean Bart — *Europolis*, roman ; ed. a II-a, 1971.
119. I. S. Turgheniev — *Părinţi şi copii*, roman.
120. Halldór Laxness — *Clopotul din Islanda*, roman.
121. Aurel Mihale — *Nopţi înfrigurate*, nuvele.
122. Marie Majerová — *Sirena*, roman.
123—124. F. M. Dostoievski — *Crimă şi pedeapsă*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1975.
125—129. Camil Petrescu — *Un om între oameni*, roman, 5 vol.
130. W. Shakespeare — *Romeo şi Julieta * Hamlet*, tragedii.
131. Asztalos István — *Duminică cu dragoste*, nuvele şi povestiri.
132. Ion Călugăru — *Copilăria unui netrebnic*, roman.
133—134. Lion Feuchtwanger — *Goya sau Drumul spinos al cunoaşterii*, roman, 2 vol.

135. Al. Sahia — *Execuția din primăvară*, nuvele, povestiri, reportaje și articole.
136—140. Victor Hugo — *Mizerabilii*, roman, 5 vol. ; ed. a II-a, 1969 ; ed. a III-a, 1971.
141—142. Ion Agârbiceanu — *Arhanghelii*, roman, 2 vol.
143. N. Ostrovski — *Așa s-a călit oțelul*, roman.
144—145. J. W. Goethe — *Faust*, 2 vol. ; ed. a II-a, 1968.
146. Marcel Breslașu — *Dialectica poeziei și Niște fabule.*
147. Abatele Prévôst d'Exiles — *Manon Lescaut*, roman ; ed. a II-a, 1969.
148. Mihail Sadoveanu — *Nicoară Potcoavă*, roman.
149. N. V. Gogol — *Mantaua * Povestiri din Petersburg.*
150. Alberto Moravia — *Povestiri din Roma * Noi povestiri din Roma.*
151. Voltaire — *Naivul*, povestiri filozofice.
152. Radu Boureanu — *Vioara cosmică*, versuri.
153. Gustave Flaubert — *Doamna Bovary*, roman ; ed. a II-a, 1970.
154. Geo Bogza — *Țara de piatră*, reportaje.
155. Božena Nemčova — *Bunicuța*, roman.
156. Nicolae Spătaru Milescu — *Jurnal de călătorie în China.*

1963

157—159. Mihail Sadoveanu — *Frații Jderi*, roman, 3 vol. (I. *Ucenicia lui Ionuț*, II. *Izvorul alb*, III. *Oamenii Măriei-Sale*) ; ed. a II-a, 1975.
160. La Fontaine — *Fabule.*
161—162. Liviu Rebreanu — *Ion*, roman, 2 vol. (I. *Glasul pămîntului*, II. *Glasul iubirii*) ; ed. a II-a, 1965 ; ed. a III-a, 1967.
163. Șota Rustaveli — *Viteazul în piele de tigru.*
164. Homer — *Odiseea.*
165. Garabet Ibrăileanu — *Adela, fragment din jurnalul lui Emil Codrescu* ; ed. a II-a, 1966, cuprinzînd, în plus : *Privind viața și Amintiri din copilărie și adolescență* ; ed. a III-a, 1969.
166. Aleksis Kivi — *Cei șapte frați*, roman.

167—169. William Thackeray — *Bîlciul deșertăciunilor*, roman, 3 vol. ; ed. a II-a, 1972.
170. I. A. Bassarabescu — *Pe drezină*, nuvele, schițe, amintiri.
171. Maxim Gorki — *Foma Gordeev*, roman.
172. Alecu Russo — *Piatra Teiului*, scrieri alese ; ed. a II-a, 1967.
173—175. Aleksei Tolstoi — *Calvarul*, roman, 3 vol.
176. Carlo Levi — *Cristos s-a oprit la Eboli*, roman.
177. A. S. Pușkin — *Dama de pică*, proză.
178—179. Gárdonyi Géza — *Stelele din Eger*, roman, 2 vol.
180. C. Negruzzi — *Păcatele tinereților*, scrieri alese.
181—182. Walter Scott — *Ivanhoe*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1970.
183—185. Boleslaw Prus — *Păpușa*, roman, 3 vol.
186. Panait Cerna — *Poezii* ; ed. a II-a, 1968, cu titlul : *Floare și genune.*
187. Romain Roland — *Colas Breugnon*, roman.
188. A. P. Cehov — *Un impresar sub divan*, schițe umoristice.
189. Sütő András — *Cireșe tomnatice*, schițe și povestiri.
190. Miron Radu Paraschivescu — *Declarația patetică * Cîntice țigănești * Laude și alte poeme.*
191. *** — *Antologia poeziei chineze clasice (secolul al XI-lea î.e.n. — 1911).*
192. Victor Ion Popa — *Velerim și Veler Doamne*, roman.
193—194. John Steinbeck — *Fructele mîniei*, roman, 2 vol.
195. G. Bernard Shaw — *Cezar și Cleopatra*, teatru.
196. Delavrancea — *Apus de soare, teatru* ; ed. a II-a, 1971.
197—200. Lev Tolstoi — *Război și pace*, roman, 4 vol.
201. I. Al. Brătescu-Voinești — *Întuneric și lumină*, schițe și povestiri.
202. Mihai Șolohov — *Povestiri de pe Don * Soarta unui om.*
203. Jules Verne — *De la pămînt la Lună*, roman.
204. Peter Abrahams — *În calea trăsnetului*, roman.
205. Ion Neculce — *O samă de cuvinte * Letopisețul Țării Moldovei.*
206—208. Lesage — *Gil Blas*, roman, 3 vol.
209—210 *** — *Nuvela americană contemporană*, antologie, 2 vol.
211. Mihail Sadoveanu — *Baltagul*, roman.

212—213. Thomas Hardy — *Tess d'Urberville*, roman, 2 vol.; ed. a II-a, 1972.
214. Honoré de Balzac — *Moş Goriot*, roman; ed. a II-a, 1972.
215. Karel Čapek — *Război cu salamandrele*, roman.
216—217. I. L. Caragiale — *Schiţe şi amintiri*, 2 vol. (I. *Căldură mare*, II. *Lanţul slăbiciunilor*); ed. a II-a, 1973.
218. Maxim Gorki — *Mama*, roman.
219. *** — *Cinel-cinel*, culegere de ghicitori.
220. Konstantin Fedin — *Sanatoriul Arkthur*, roman.
221. Ernest Hemingway — *Cîştigătorul nu ia nimic*, nuvele.
222. Cicerone Teodorescu — *Poteca lunii*, versuri alese.
223—224. Charles de Coster — *Ulenspiegel*, 2 vol.
225—226. Camil Petrescu — *Teatru*, 2 vol. (I. Bălcescu, II. *Suflete tari*).
227. Móricz Zsigmond — *Un om fericit*, roman.
228. *** — *De-ale lui Păcală*, snoave populare.
229. W. Shakespeare — *Richard al III-lea*, tragedie.
230. M. A. Asturias — *Domnul Preşedinte*, roman.
231—235. Roger Martin du Gard — *Familia Thibault*, roman, 5 vol.
236. Damian Stănoiu — *Alegere de stareţă*, nuvele şi romane.
237. Aleko Konstantinov — *Bai Ganiu*, roman.
238—239. L. N. Tolstoi — *Învierea*, roman, 2 vol.
240. Daniel Defoe — *Robinson Crusoe*, roman; ed. a II-a, 1971.
241. Mihail Kogălniceanu — *Tainele inimei*, scrieri alese; ed. a II-a, 1973.
242—243. Anna Seghers — *Morţii rămîn tineri*, roman, 2 vol.
244. Branislav Nuşici — *Un individ suspect*, comedii.
245—246. *** — *Dramaturgia română contemporană*, culegere, 2 vol.
247—249. *** — *Nuvela română contemporană*, culegere, 3 vol.
250. *** — *Poezia română contemporană*, culegere.
251—252. Alexandre Dumas — *Cei trei muşchetari*, roman, 2 vol.
253—254. I. A. Goncearov — *Oblomov*, roman, 2 vol.
255. Vergiliu — Eneida.

256. Alphonse Daudet — *Scrisori din moara mea * Povestiri de luni*.
257—259. J. Hašek — *Peripeţiile bravului soldat Švejk*, roman, 3 vol.
260. Nicolae Labiş — *Moartea căprioarei*, versuri.
261. St. Żeromski — *Ecourile pădurii*, nuvele.
262. Mark Twain — *Bancnota de un milion de lire*, schiţe, nuvele, pamflete.
263. Dinicu Golescu — *Însemnare a călătoriii mele*.
264. Saadi din Şiraz — *Golestan (Grădina florilor)*.
265—266. *Viaţa lui* Benvenuto Cellini *scrisă de el însuşi*, 2 vol.
267. Emil Gîrleanu — *Nucul lui Odobac*, schiţe şi nuvele.
268. Molière — *Avarul*, comedii.

1965

269. Schiller — *Hoţii * Don Carlos*, drame.
270. Pr. Mérimée — *Carmen*, nuvele.
271. Mihail Sorbul — *Patima roşie*, teatru.
272. Thomas Mann — *Moartea la Veneţia*, nuvele.
273. Mihail Sadoveanu — *Cozma Răcoare*, povestiri.
274—275. Gh. Brăescu — *Scrieri alese*, 2 vol. (I. *La Clubul decavaţilor*, II. *Amintiri*).
276—277. Stendhal — *Mînăstirea din Parma*, roman, 2 vol.; ed. a II-a, 1970.
278. Sinclair Lewis — *Babbit*, roman.
279. Euripide — *Bachantele*, teatru (*Alcesta, Medeea, Bachantele, Ciclopul*).
280—281. Octavian Goga *Poezii*, 2 vol. (I. *Ne cheamă pămîntul*, II. *Cîntece fără ţară*); ed. a II-a, 1967; ed. a III-a, 1970).
282—284. Theodore Dreiser — *O tragedie americană*, roman, 3 vol.; ed. a II-a, 1973.
285—286. F. M. Dostoievski — *Idiotul*, roman, 2 vol.
287. B. P. Schelley — *Prometeu descătuşat*, poezii şi poeme.
288. G. Bacovia — *Plumb*, versuri şi proză.

289—290. E. A. Poe — *Proză*, 2 vol. (I. *Prăbușirea casei Usher*, II. *Aventurile lui Gordon Pym*).
291—292. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1966.
293. Mihail Sebastian — *Jocul de-a vacanța*, teatru.
294. Erich Maria Remarque — *Pe frontul de vest nimic nou*, roman.
295—296. *** — *Nuvele sovietice, 1945—1965*, antologie, 2 vol. (I. *Coliba din pădure*, II. *Ruguri pe zăpadă*).
297—299. Liviu Rebreanu — *Nuvele*, 3 vol. (I. *Golanii*, II. *Calvarul*, III. *Ciuleandra*).
300. Guy de Maupassant — *Bel-Ami*, roman ; ed. a II-a, 1969.
301. Giuseppe Tomasi di Lampedusa — *Ghepardul* și nuvele ; ed. a II-a, 1973.
302—303. Jókai Mór — *Omul de aur*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1972.
304. Heinrich Böll — *Casa văduvelor*, roman.
305. Al. Vlahuță — *Iubire*, poezii.
306—307. Sofocle — *Teatru*, 2 vol. (I. *Electra*, II. *Oedip rege*).
308. Fr. Dürenmatt — *Romulus cel Mare*, teatru.
309. Matei Caragiale — *Craii de Curtea-Veche*, roman.
310. H. Ch. Andersen — *Crăiasa zăpezii*, basme.
311—313. Ch. Dickens — *Viața lui David Copperfield*, roman, 3 vol. ; ed. a II-a, 1971.
314—315. *** — *Proză umoristică engleză*, 2 vol. (I. *Povestea butoiului*, II. *Stafia familiei Canterville*).

1966

316. A. Malraux — *Conduita umană*, roman.
317. D. Bolintineanu — *Legende istorice*, poezii ; ed. a II-a, 1972.
318—319. Ch. Brontë — *Jane Eyre*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1970.
320. M. Eminescu — *Geniu pustiu*, proză.
321. Björnstjerne Björnson — *Fata pescarului*, povestiri.
322—324. Lion Feuchtwanger — *Vulpile în vie*, roman, 3 vol. ; ed. a II-a, 1973.

325—326. Rudyard Kipling — *Cartea junglei* * *A doua carte a junglei*, 2 vol. ed. a II-a, 1969.
327. Victor Eftimiu — *Cocoșul negru*, teatru.
328. Ion Marin Sadoveanu — *Sfîrșit de veac în București*, roman.
329. Alexandre Dumas-fiul — *Dama cu camelii*, roman ; ed. a II-a, 1969.
330. Ovidiu — *Epistole din exil*.
331—332. Jean de la Bruyère — *Caracterele sau moravurile acestui veac*, 2 vol. ; ed. a II-a, 1968.
333. Terențiu * Seneca — *Eunucul* * *Medeea*, teatru.
334. I. Peltz — *Calea Văcărești*, roman.
335. H. G. Wells — *Omul invizibil* * *Primii oameni în Lună*, romane.
336. Eugen Barbu — *Groapa*, roman.
337. Marin Preda — *Întîlnirea din Pămînturi* * *Desfășurarea*, nuvele.
338—340. Georges Duhamel — *Viața și aventurile lui Salavin*, roman, 3 vol.
341. Zaharia Stancu — *Pădurea nebună*, roman.
342. *** — *Apa trece, pietrele rămîn*, proverbe românești.
343. Jean Giraudoux — *Război cu Troia nu se face*, teatru.
344. William Faulkner — *Ursul*, nuvele.
345—346. G. Boccaccio — *Decameronul*, 2 vol. ; ed. a II-a, 1975.
347. I. S. Turgheniev — *Povestirile unui vînător*.
348. George Sand — *Tinerețea lui Eetienne Depardieu*, roman.
349—350. Hortensia Papadat-Bengescu — *Fecioarele despletite* * *Concert din muzică de Bach* * *Drumul ascuns*, romane, 2 vol.
351—352. Thomas Mann — *Casa Buddenbrook (Destinul unei familii)*, roman, 2 vol.
353. George Călinescu — *Ion Creangă*, viața și opera (cultură generală").
354. Pedro Calderón de la Barca — *Doamna Spiriduș*, comedii.
355. Mihail Sadoveanu — *Dureri înăbușite*, povestiri.
356. *** — *Povestea hamalului și a celor trei fecioare. Cartea celor O mie și una de nopți*, vol. 1, Nopțile 1—24 ; ediția a II-a (traducere nouă), 1978.
357. A. Maurois — *Climate*, roman.

358—359. A. Huxley — *Punct contrapunct*, roman, 2 vol.
360. Cesare Pavese — *Luna și focurile * Femei singure*, romane.
361. *** — *De la Dragoș la Cuza-Vodă*, legende populare, ed. a II-a, 1973.
362. St. Crane — *Semnul roșu al curajului*, roman.

1967

363—364. Tudor Vianu — *Arta prozatorilor români*, 2 vol. („cultură generală").
365. O. Wilde — *Portretul lui Dorian Gray*, roman ; ed. a II-a, 1969.
366—367. *** — *Balade populare românești*, 2 vol. (I. *Toma Alimoș*, II. *Meșterul Manole)*.
368—369. N. Iorga — *Oameni cari au fost*, 2 vol. („cultură generală").
370. Gala Galaction — *Roxana * Papucii lui Mahmud * Doctorul Taifun*, romane.
371—372. *** — *Basme africane*, 2 vol. (I. *Ntiy, învingătorul șarpelui boa*, II. *Furt de cămile noaptea)*.
373. H. Melville — *Benito Cereno*, nuvele.
374—375. H. Beecher-Stowe — *Coliba unchiului Tom*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1969 ; ed. a III-a, 1971.
376. Bertolt Brecht — *Opera de trei parale*, teatru.
377—380. Ionel Teodoreanu — *La Medeleni*, roman, 4 vol. ; ed. a II-a, 1971 ; ed. a III-a, 1975.
381. Persius. Iuvenal. Marțial — *Satire și epigrame*.
382—383. Gib Mihăescu — *Nuvele*, 2 vol. (I. *La „Grandi-flora"*, II. *Noaptea focurilor)*.
384. Beaumarchais — *Bărbierul din Sevilla * Nunta lui Figaro*, comedii.
385—386. V. Alecsandri — *Poezii*, 2 vol. (I. *Doine și Lăcrămioare*, II. *Ostașii noștri)* ; ed. a II-a, 1977.
387—389. Goethe — *Poezie și adevăr (Din viața mea)*, 3 vol.
390. Bernardin de Saint-Pierre — *Paul și Virginia * Coliba indiană*.
391. A. P. Cehov — *Pescărușul*, teatru.

392. *** — *Moartea palicarului. Antologia nuvelei neogrecești*.
393—394. *** — *Poezia germană modernă. De la Stefan George la Enzensberger*, 2 vol.
395. Henry Wadsworth Longfellow — *Cîntarea lui Haiavata*.
396. François Mauriac *Thérèse Desqueyroux * Cuibul de vipere*, romane.
397. A. S. Pușkin — *Evghenii Oneghin*, roman în versuri.
398. Lucia Demetrius — *Album de familie*, nuvele.
399. Seneca — *Apokolokyntosis* ; Petroniu — *Satyricon*.
400. Jonathan Swift — *Călătoriile lui Gulliver* ; ed. a II-a, 1969 ; ed. a III-a, 1972.
401—402. Hans Jakob Cristoffel von Grimmelshausen — *Aventurosul Simplicius Simplicissimus*, roman, 2 vol.
403—404. Ion Pillat — *Poezii*, 2 vol.
405. Wladislaw Reymont — *Fiul de nobili*, nuvele.
406. Isaak Babel — *Armata de cavalerie * Povestiri din Odesa*.
407—408. G. M. Zamfirescu — *Maidanul cu dragoste*, roman, 2 vol.
409—410. *** — *În jurul lumii. Călătoriile căpitanului Cook*, 2 vol. („cultură generală").
411—412. Anton Pann — *Povestea vorbii*, 2 vol. ; ed. a II-a, 1971.
413. Multatuli — *Max Havelaar în Indiile Olandeze*, roman.
414—417. H. Fielding — *Tom Jones*, roman, 4 vol. ; ed. a II-a, 1969.

1968

418. I. Minulescu — *Romanțe pentru mai tîrziu și alte poezii* ; ed. a II-a, 1970.
419. Rómulo Gallegos — *Doña Bárbara*, roman.
420. Emily Brontë — *La răscruce de vînturi*, roman (apărut în 1967 ; ed. a II-a, 1969.
421. Elio Vittorini — *Călătorie în Sicilia * Oameni și neoameni*, romane.
422. Mikszáth Kálmán — *Umbrela Sfîntului Petru*, roman ; ed. a II-a, 1969.
423. Richard Wagner — *Olandezul zburător*, teatru.

424—425. M. Sebastian — *Accidentul * Orașul cu salcîmi*, romane, 2 vol. ; ed. a II-a, 1969.
426—427. Samuel Butler — *Erewhon * Întoarcerea lui Erewhon*, romane, 2 vol.
428. *** — *Antologie de poezie belgiană de limbă franceză.*
429—430. *** — *Nuvela romantică germană*, 2 vol. (I. *Undine*, II. *Ulciorul de aur).*
431—432. G. Ibrăileanu — *Scriitori români și străini*, 2 vol. („cultură generală").
433. Henry James — *Daisy Miller*, nuvele.
434. Tudor Arghezi — *Cimitirul Buna-Vestire*, poem.
435. Ch. Perrault — *Frumoasa din pădurea adormită*, basme și amintiri ; ed. a II-a, 1969.
436. H. Daicoviciu — *Dacii*, sinteză istorică („cultură generală").
437. Maxim Gorki — *Doi vagabonzi*, nuvele și povestiri.
438—439. Lucian Blaga — *Poezii*, 2 vol. (I. *Poemele luminii*, II. *Mirabila sămînță).*
440. Lucius Apuleius — *Măgarul de aur*, roman.
441—442. *** — *Poezia română modernă (De la G. Bacovia la Emil Botta)*, culegere, 2 vol.
443—444. *** — *Proza austriacă modernă*, 2 vol. (I. *Amurgul imperiului*, II. *Imperiul demonilor).*
445. Dimitrie Anghel — *Poezii.*
446. N. V. Gogol — *Taras Bulba (Mirgorod)*, povestiri.
447. A. Strindberg — *Întîmplări din arhipelag*, roman.
448. *** — *Viața lui Bertoldo* (Cărți populare).
449. Truman Capote — *Cu sînge rece*, roman.
450. Julien Green — *Leviathan*, roman.
451—452. N. Kazantzakis — *Hristos răstignit a doua oară*, roman, 2 vol.
453. *** — *Povestea frumoasei Anis-al-Djalis. Cartea celor O mie și una de nopți*, vol. 2, Nopțile 25—44 ; ed. a II-a (traducere nouă), 1978.
454. E. Fromentin — *Dominique*, roman.
455—456. Emile Zola — *„La Paradisul femeilor"*, roman, 2 vol. ; ed. a II-a, 1969.

457—458. *** — *Poezia nordică modernă*, 2 vol. (I. Danemarca, Finlanda, Islanda, II. Norvegia, Suedia).
459. Hermann Hesse — *Narziss și Goldmund*, roman.
460. Gr. Greene — *Un caz de mutilare*, roman.
461. Zaharia Stancu — *Jocul cu moartea*, roman.
462. A. Camus — *Exilul și împărăția*, eseuri și nuvele.
463. A.Camus — *Străinul * Ciuma*, romane.
464—465. Valmiky — *Ramayana, epopee indiană*, traducere în proză, 2 vol.
466. Al. Macedonski — *Excelsior*, poezii.
467. A. Gide — *Fructele pămîntului * Noile fructe.*
468. Geo Bogza — *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, fișe literare, povestiri, pamflete.
469—472. M. Proust — *În căutarea timpului pierdut*, roman, 4 vol. (I—II. *Swann*, III—IV, *La umbra fetelor în floare).*
473. Mihnea Gheorghiu — *Scene din viața lui Shakespeare* („cultură generală").
474. Plaut — *Casa cu stafii*, Teatru, vol. I.
475—476. E. Lőnnrot *Kalevala*, epopee populară finlandeză, 2 vol.
477. Fr. Kafka — *Castelul*, roman.
478. H. Ibsen — *Pretendenții la coroană * Brand*, drame.
479—480. D. Bolintineanu — *Călătorii*, 2 vol.
481—484. E. Sue — *Misterele Parisului*, 4 vol. (ediție prescurtată).
485. R. Radiguet — *Neastîmpăr * Bal la contele d'Orgel*, romane.

1969

486. I. Agârbiceanu — *Două iubiri*, povestiri.
487. Louis Hémon — *Maria Chapdelaine*, roman.
488—492. H. Sienkiewicz — *Potopul*, roman, 5 vol.
493—494. T. Tasso — *Ierusalimul liberat*, 2 vol.
495. V. Blasco Ibáñez — *Casa blestemată*, roman.
496. E. Hemingway — *Adio, arme*, roman.
497—498. Schiller — *Wallenstein*, trilogie dramatică, 2 vol.

499—500. Al. Philippide — *Visuri în vuietul vremii* (poezii) * *Floarea din prăpastie* (proză), 2 vol.

501. F. M. Dostoievski — *Oameni sărmani* * *Omul dedublat* * *Nopți albe*, nuvele.

502. Ioan Slavici — *Spaima zmeilor*, povești.

503. Victor Hugo — *Legenda secolelor*, versuri alese.

504—505. J. Burckhardt — *Cultura Renașterii în Italia*, 2 vol. (*„cultură generală“*).

506. *** — *Panciatantra (Cele cinci cărți ale înțelepciunii)*, fabule indiene.

507—508. M. Proust — *În căutarea timpului pierdut*, roman, 2 vol (V—VI. *Guermantes*).

509. Th. Wilder — *Ideile lui martie*, roman.

510. Johan Bojer — *Fascinația minciunii* * *Foamea cea mare*, romane.

511. K. Čapek — *Fabrica de absolut*, roman.

512. Al. Balaci — *Dante Alighieri*, monografie („cultură generală“).

513—514. Ch. Diehl — *Marile probleme ale istoriei bizantine* * *Figuri bizantine*, 2 vol. („cultură generală“).

515. Th. Anderson *Winesburg în Ohio*. povestiri.

516—517. *** — *Pagini alese din oratorii greci*, 2 vol. (I. Antifon, Andocide, Lisias, Isaios, Isocrate, II. Demostene, Eschine, Hiperide, Licurg).

518—519. Panait Istrati — *Povestirile lui Adrian Zograffi*, 2 vol. (I. *Chira Chiralina* * *Moș Anghel*, II. *Prezentarea haiducilor* * *Domnița din Snagov*).

520. A. I. Kuprin — *Vrăjitoarea*, nuvele și povestiri.

521—523. J.-J. Rousseau — *Confesiuni* * *Visările unui hoinar singuratic*, 3 vol.

524—527. Cervantes — *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, roman, 4 vol.

528. Gala Galaction — *Chipuri și popasuri*, confesiuni literare.

529—530. Stendhal — *Lucien Leuwen*, roman, 2 vol.

531. Upton Sinclair — *Regele Cărbune*, roman.

532. F. Mauriac — *Génitrix* — *Misterul Frontenac*, romane.

533—535. Th. Mann — *Muntele vrăjit*, roman, 3 vol.

536. E. Caldwell — *Pămînt american*, povestiri.

537—538. M. Bontempelli — *Proză*, 2 vol. (I. *Eva ultima*, II. *O sirenă la Paraggi*).

539—540. Chaderlos de Laclos — *Legăturile primejdioase*, roman, 2 vol.

541—542. Th. Hardy — *Jude neștiutul*, roman, 2 vol.

1970

543—544. M. Sadoveanu — *Amintiri* (I. *Anii de ucenicie*, II. *Amintiri literare*).

545—546. M. Proust — *În căutarea timpului pierdut*, roman, 2 vol. (VII—VIII, *Sodoma și Gomora*).

547. N. Hawthorne — *Casa cu șapte frontoane*, roman.

548. E. Waugh — *Un pumn de țărînă* * *Preaiubita*, romane.

549. G. Călinescu — *Cartea nunții*, roman.

550. I. Teodoreanu — *Turnul Milenei*, roman.

551. Montesquieu — *Scrisori persane* * *Caiete*.

552. Erich Kästner — *Fabian*, roman * *Școala dictatorilor*, comedie * *Versuri*.

553. Mary Webb — *Neprețuita otravă (Sarn)*, roman.

554—555. B. P. Hasdeu — *Etymologicum Magnum Romaniae* (pagini alese), 2 vol. („cultură generală“).

556—558. *** — *Poezia română clasică de la Dosoftei la Octavian Goga*, antologie, 3 vol. ; ed. a II-a, 1976.

559. Plaut — *Comedia măgarilor*, Teatru, vol. II.

560. Longos — *Dafnis și Cloe* ; Heliodor — *Teagene și Haricleea*, romane.

561. V. Maiakovski — *Vladimir Ilici Lenin*, poeme.

562. *** — *Povestiri din Balcani. Antologia nuvelei bulgare clasice : 1860—1944*.

563—565. Gottfried Keller — *Heinrich cel verde*, roman, 3 vol.

566. Dashiell Hammett — *Șoimul maltez*, roman.

567. James Cain — *Poştaşul sună întotdeauna de două ori* * *Delapidatorul*, romane.
568. Margaret Millar — *În fiecare zi e iarnă*, roman.
569. Jack London — *Lupul de mare*, roman.
570. Karinthy Frigyes — *Cele două suflete ale Oliviei*, schiţe şi scene umoristice.
571. Alexander von Humboldt — *Cosmos — Privelişti din natură* * *Privelişti din Cordilieri* şi alte scrieri (pagini alese) („cultură generală").
572. *** — *Povestea regelui Omar-al-Neman... Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 3, Nopţile 45—145.
573. Ion Barbu — *Versuri şi proză.*
574. Juan Valera — *Pepita Jiménez*, roman.
575. *** — *Poezie austriacă modernă (De la Rainer Maria Rilke pînă în zilele noastre).*
576. Dumitru Stănescu — *Sora Soarelui*, basme culese din popor.
577. Al. Rosetti — *Note din Grecia* * *India* * *Israel* * *Diverse* * *Cartea albă*; ed. a II-a, 1973 (cuprinzînd, în plus, *S.U.A.* şi *Albania).*
578—580. William Somerset Maugham — *Robie*, roman, 3 vol.
581. Şalom Alehem — *Romanul unui om de afaceri — Halal de mine, sînt orfan !*, romane.
582. Tudor Arghezi — *Ce-ai cu mine, vîntule ?* * *Pe o palmă de ţărînă*, proze.
583—584. Quintus Curtius Rufus — *Viaţa şi faptele lui Alexandru cel Mare, regele Macedoniei*, 2 vol.
585. *** — *Memoriile lui Garibaldi* — (revăzute şi completate de Al. Dumas-tatăl).
586—587. Jókai Mór — *Fiii omului cu inima de piatră*, roman, 2 vol.
588—589. A. J. Cronin — *Citadela*, roman, 2 vol.
590—592. A. N. Tolstoi — *Petru I*, roman, 3 vol.
593. Joseph Conrad — *Negrul de pe „Narcis"* — şi alte povestiri.
594—595. Victor Hugo — *Notre-Dame de Paris* roman, 2 vol.
596—597. *** *Sonetul italian în Evul Mediu şi Renaştere*, antologie, 2 vol.

598. *** — *Minunatele poveşti ale animalelor şi ale păsărilor. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 4, Nopţile 146—248.
599—602. Jules Romains — *Oameni de bună-voinţă*, roman, vol. I—IV, (I. *6 octombrie*, II. *Crima lui Quinette*, III, *Iubirile din copilărie*, IV. *Erosul Parisului).*
603. E. Th. Hoffmann — *Elixirele diavolului*, roman.
604. Alberto Moravia — *Ciociara*, roman.
605—606. Eugen Ionescu — *Teatru*, 2 vol. (I. *Cîntăreaţa cheală*, II. *Setea şi foamea).*
607—608. Iacob Negruzzi — *Scrieri alese* (I. *Copii de pe natură*, II. *Amintiri din „Junimea").*

1971

609. Henrik Ibsen — *Per Gynt* * *Stîlpii societăţii*, teatru.
610. J. F. Cooper — *Ultimul mohican*, roman.
611—612. Marin Preda — *Moromeţii*, roman, vol. II (în 2 vol. B.P.T.).
613—615. Tudor Vianu — *Scriitori români*, 3 vol. („cultură generală").
616. Alphonse Allais — *Să fim sobri !*, schiţe umoristice.
617—618. Ion Vinea — *Lunatecii*, roman, 2 vol.
619. *** — *Padişahul şi vizirul*, basme persane.
620—621. Robert Graves — *Comitele Belizarie*, roman, 2 vol.
622. Anton Holban — *Bunica se pregăteşte să moară*, schiţe, nuvele, note de călătorie.
623. Aurel Baranga — *Opinia publică*, cinci comedii.
624—626. Al. Dumas — *După cincizeci de ani*, roman, 3 vol.
627. Nicolae Gane — *Comoara de pe Rarău*, nuvele.
628—629. Richard Llewellyn — *Ce verde era valea mea*, roman, 2 vol.
630—631. Ion Barna — *Lumea filmului*, 2 vol. („cultură generală").
632—633. Marcel Proust — *În căutarea timpului pierdut*, 2 vol. (IX—X. *Captiva).*

634. L. N. Tolstoi — *Sonata Kreutzer * Părintele Serghi * Hagi-Murad*, povestiri.

635—637. Jules Vallès — *Jacques Vingtras*, roman, 3 vol. (I. *Copilul*, II. *Bacalaureatul*, III. *Răzvrătitul)*.

638. Zaharia Stancu — *Şatra*, roman.

639. *** — *Vitejii din Sasun*, epopee populară armeană.

640. Etienne de Sénancour — *Oberman*, roman epistolar.

641. Perpessicius — *Eminesciana*, studii de istorie literară („cultură generală").

642. Camil Petrescu — *Teze şi antiteze*, eseuri alese („cultură generală").

643. Anton Doncev — *Vremuri de răscruce*, roman.

644. Fănuş Neagu — *În văpaia lunii*, povestiri.

645. *** — *Povestea lui Sindbad-marinarul. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 5, Nopţile 249—331).

648—649. Th. Dreiser — *Jennie Gerhardt*, roman, 2 vol.

650—652. Friedrich Gundolf — *Goethe*, monografie, 3 vol. („cultură generală").

653. *** — *Cele mai ieftine nopţi*, nuvele arabe.

654—655. Alfred de Vigny — *Cinq-Mars*, roman, 2 vol.

656—657. Alessandro Manzoni — *Logodnicii*, roman, 2 vol.

658—659. Josef Toman — *După noi, potopul !* roman, 2 vol.

660—661. George Panu — *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, 2 vol.

662. *** — *Privighetorile Persiei. Antologie de poezie persană: secolele X—XX.*

663. Al. Piru — *G. Ibrăileanu* (viaţa şi opera).

664. Honoré de Balzac — *Femeia de treizeci de ani*, roman.

665. Homer — *Imnuri * Războiul şoarecilor cu broaştele*, poeme apocrife.

6666—667. Ernest Hemingway — *Pentru cine bat clopotele*, roman, 2 vol.

668. U Ceng-en — *Călătorie spre soare-apune*, roman.

669—670. Federico de Roberto — *Viceregii*, 2 vol.

671. Pierre Rousseau — *Călătorie la capătul ştiinţei*, lucrare de popularizare a ştiinţei („cultură generală").

672—676. Karl May — *Winnetou*, roman, 5 vol.

677—679. George Sand — *Povestea vieţii mele*, 3 vol.

680. Plaut — *Cartaginezul*, Teatru, vol. III.

681. G. Mongrédien — *Viaţa de toate zilele în vremea lui Ludovic al XVI-lea* („cultură generală").

682. G. Simenon — *Trei camere în Manhattan * Motanul*, romane.

683—684. A. Malraux — *Speranţa*, roman, 2 vol.

685. N. Iorga — *Sinteza bizantină* („cultură generală").

686. I. Heliade Rădulescu — *Versuri şi proză.*

687. Şerban Cioculescu — *Viaţa lui I. L. Caragiale* („cultură generală").

688.—691. Lev Tolstoi — *Anna Karenina*, roman, 4 vol.

692. E. M. Forster — *Clipa cea veşnică*, povestiri.

693. Virginia Woolf — *Spre Far*, roman.

694. Alfred de Musset — *Confesiunea unui copil al secolului*, roman * *Povestiri.*

695—696. *** — *Literatura mărturisirilor (De la Cellini la Malraux)*, antologie, 2 vol.

697. V. Alecsandri — *Cele mai frumoase scrisori.*

698—699. Emile Zola — *Gervaise (L'Assomoir)*, roman, 2 vol.

700. Mihail Sadoveanu — *Istorisiri din Ardeal (Valea Frumoasei * Ochi de urs * Poveştile de la Bradu-Strîmb* şi alte povestiri).

701. Selma Lagerlöf — *Charlotte Löwensköld*, roman.

702. Henri Murger — *Scene din viaţa de boem*, roman.

703—704. V. Voiculescu — *Nuvele*, 2 vol. (I. Capul de zimbru, II. *Iubire magică).*

705—706. Marin Preda — *Risipitorii*, roman, 2 vol.

707. John Milton — *Paradisul pierdut*, poem.

708. Victor Ion Popa — *Ghiceşte-mi în cafea*, nuvele şi povestiri.

709. *** — *Florile hazului şi grădina snoavelor. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 6, Nopţile 332—414.

710. Fr. Mauriac — *Sfîrşitul nopţii* * *Sărutul dat leprosului*, romane.
711—712. Denis Diderot — *Scrieri literare* (I. *Călugăriţa* * *Nepotul lui Rameau*, II. *Jacques Fatalistul* * *E om bun? e ticălos?*).
713. Dino Buzzati — *Deşertul Tătarilor*, roman * *Povestiri.*
714. La Rochefoucauld — *Maxime şi reflecţii.*

1973

715. José Hernández — *Martin Fierra* * *Întoarcerea lui Martin Fierro*, poeme.
716. *** *Glasurile patriei. Antologie de poezie patriotică românească.*
717—718. N. Iorga — *România cum era pînă în 1918*, însemnări de călătorie, 2 vol.
719. Mihail Bulgakov — *Maestrul şi Margareta*, roman.
720—721. H. Melville —*Moby Dick*, roman, 2 vol.
722—723. Titu Maiorescu — *Critice*, 2 vol. („cultură generală").
724—726. Henry Troyat — *Viaţa lui Tolstoi*, 3 vol. („cultură generală").
727—728. *** — *Nuvele turceşti*, 2 vol. (I. *Sub piersici*, II. *Oglinda de pe plajă*).
729. Petőfi Sándor — *Poezii şi poeme.*
730. *** — *Stînca lui Joe Anchor. Nuvele australiene.*
731. Colette — *Chéri* * *Sfîrşitul lui Chéri*, romane.
732. Paul Claudel — *Cap-de-Aur* * *Schimbul* * *Cumpăna amiezii*, teatru.
733. Boleslaw Prus — *Anielka*, nuvele şi povestiri.
734—735. *** — *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, 2 vol. (I. *De la Caragiale la Brecht*, II. *De la Lorca la Brook*) („cultură generală").
736. *** — *Povestea Dalilei-cea-Vicleană. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 7, Nopţile 416—501.
737. Yasunari Kawabata — *Stol de păsări albe* * *Vuietul muntelui*, romane.
738—739. George Sion — *Scrieri alese*, 2 vol. (*Versuri* * *Suvenire contimpurane*).

740. Heinrich Mann — *Orăşelul*, roman.
741—742. Alain — *Studii şi eseuri*, 2 vol. (I. *Istoria cugetărilor mele*, II. *Păreri despre fericire*) („cultură generală").
743. Vauvenargues — *Maxime şi reflecţii.*
744. *** — *Pionierii romanului românesc (De la Ion Ghica la G. Baronzi).*
745. *Să rîdem cu Jaroslav Hašek*, schiţe umoristice.
746—747. Albert Thibaudet — *Reflecţii*, 2 vol. (I. *Despre literatură; Despre roman*, II, *Critici diverse; Profiluri; Ipostaze literare şi filozofice*) („cultură generală").
748—749. John Steinbeck — *La răsărit de Eden*, roman, 2 vol.
750. Mihail Sadoveanu — *Creanga de aur*, roman * *Viaţa lui Ştefan cel Mare.*
751. Molnár Ferenc — *Liliom* * *Ofiţerul de gardă* * *Teatru la castel* şi alte comedii.
752. Iordan Iovkov — *Inimă de femeie*, nuvele şi povestiri.
753—755. G. Călinescu — *Bietul Ioanide*, roman, 3 vol.
756. Cesare Pavese — *Satele tale* — *Diavolul pe dealuri*, romane.
757. *** — *Povestea Floarei-de-Granată şi a lui Zîmbet-de-Lună. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 8, Nopţile 502—615.
758. Geo Bogza — *Oameni şi cărbuni în Valea Jiului* * *Porţile măreţiei* * *Tablou geografic* * *Meridiane sovietice.*
759—760. Pierre Grimal — *Civilizaţia romană*, 2 vol. („cultură generală").
761—762. *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, 2 vol. („cultură generală").
763. Arthur Conan Doyle — *Un studiu în roşu* * *Semnul celor patru*, romane.
764. Plaut — *Militarul fanfaron*, Teatru, vol. IV.
765—766. Jules Michelet — *Pagini alese*, 2 vol. (I. *Istoria Franţei*, II. *Istoria Revoluţiei*) („cultură generală").
767. Eugen Jebeleanu — *Surîsul Hiroshimei* şi alte versuri.
768—769. Eugen Barbu, *Facerea lumii*, roman, 2 vol.
770 *** — *Povestea oglinzii fecioarelor. Cartea celor O mie şi una de nopţi*, vol. 9, Nopţile 616—731.

771—772. V. Alecsandri — *Poezii populare ale românilor*, 2 vol. (apărut în 1974).
773. Edmond Rostand — *Micul vultur*, dramă în versuri.
774. *** — *Zburătorul. Balade culte românești.*
775. *** — *Antologie de poezie neerlandeză* (olandeză și flamandă).

1974

776. John Galsworthy — *Domeniul*, roman.
777—778. *** — *Poeți latini*, antologie, 2 vol. (I. *De la Ennius pînă la Horațiu*, II. *De la Tibul pînă la Rutilius Namatianus).*
779. D. Anghel * St. O. Iosif — *Caleidoscopul lui A. Mirea*, poezii originale și tălmăciri.
780. Molière — *Dragoste cu toane * Prețioasele ridicole* (Teatru, vol. II).
781. Mihail Sadoveanu — *Priveliști dobrogene * Ostrovul lupilor* și alte „pagini dobrogene".
782—784. Th. Gauthier — *Căpitanul Fracasse*, roman, 3 vol.
785—786. *** — *Din poezia de dragoste a lumii*, antologie, 2 vol.
787. *** — *Cetatea Rozafat. Folclor albanez.*
788. J.-K. Huysmans — *În răspăr*, roman.
789—790. Damian Stănoiu — *Nuvele și romane*, 2 vol. (I. *Necazurile părintelui Ghedeon*, II. *Cum petrec călugării).*
791. *** — *Antologia poeziei gruzine* (sec. XII—sec. XX).
792—794. Quintilian — *Arta oratorică*, 3 vol. („cultură generală").
795. Johan Huizinga — *Erasm* („cultură generală").
796—799. Jaroslav Iwaszkiewicz — *Slavă și falā*, roman, 4 vol.
800. Shakespeare — *Sonete și poeme.*
801. Marin Preda — *Intrusul*, roman.
802. *** — *Povestea lui Aladdin și a lămpii fermecate. Cartea celor O mie și una de nopți*, vol. 10, Nopțile 732—794.
803—805. Arnold Bennet — *Două vieți*, roman, 3 vol.
806. Gabriel Garcia Márquez — *Un veac de singurătate*, roman.
807—808. Pietro Aretino — *Scrieri alese*, 2 vol. (I. *Cărțile de joc vorbitoare*, II. *Comedia Curților * Scrisori).*

809. Duiliu Zamfirescu — *Cele mai frumoase scrisori.*
810. Serge Fauchereau — *Introducere în poezia americană modernă* („cultură generală").
811. Plaut — *Amphitryo*, Teatru, vol. V.
812—813. Theodor Fontane — *Lacul Stechlin*, roman, 2 vol.
814. Lion Feuchtwanger — *Falsul Nero*, roman.
815. *** — *Povestea dulcei Sclipire-de-Mărgăritar. Catrea celor O mie și una de nopți*, vol. 11, Nopțile 795—844.
816. Marx * Engels * Lenin — *Despre literatură și artă* („cultură generală").
817. Marcel Proust — *În căutarea timpului pierdut*, roman (XI, *Fugara).*
818—820. Anthony Throllope — *Doctorul Thorne*, roman, 3 vol.
821—822. Hortensia Papadat-Bengescu — *Rădăcini*, roman, 2 vol.
823—824. E. R. Curtius — *Balzac*, monografie, 2 vol. („cultură generală").
825. *** — *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud pînă azi*, vol. I.

1975

826. Kosztolány Dezső — *Nero, poetul sîngeros*, roman.
827—828. *** — *Antologie filosofică* (Filosofia antică), 2 vol. („cultură generală").
829—830. *** — *Eseul englez* (I. De la Bacon la Goldsmith, II. De la Lamb la Huxley) („cultură generală").
831. *** — *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud pînă azi*, vol. II.
832. Barbey D'Aurevilly — *Diabolicele*, povestiri.
833—834. Marivaux — *Viața Mariannei*, roman, 2 vol.
835. *** — *Povestea lui Ali Baba și a celor patruzeci de hoți. Cartea celor O mie și una de nopți*, vol. 12, Nopțile 845—894.
836. Vasile Conta — *Scrieri filosofice alese* („cultură generală").
837—838. Fenimore Cooper — *Preria*, roman, 2 vol.
839. Emilian Stanev — *Antihrist*, roman.

840. Nichita Stănescu — *Starea poeziei.*
841—843. Cao Xue-qin — *Visul din pavilionul roșu,* roman, 3 vol.
844—845. Walter Scott — *Frumoasa din Perth,* roman, 2 vol.
846. Terențiu — *Fata din Andros,* Teatru, vol. I.
847—849. Baltasar Gracián — *Oracolul manual — Criticonul,* 3 vol.
850—853. Karl May — *Old Surehand,* roman, 4 vol.
854. J. W. Goethe — *Afinitățile elective,* roman.
855—857. Las Cases — *Memorialul din Sfînta-Elena,* 3 vol.
858. *** — *Povestea Cărții magice. Cartea celor O mie și una de nopți,* vol. 13. Nopțile 895—937.
859. D. Anghel — *Proză.*
860—861. Fénelon — *Peripețiile lui Telemah,* 2 vol.
862. *** *Paloma Blanca. Basme hispanice.*
863. *** — *Odiseea marțiană. Maeștrii anticipației clasice.*

1976

864. *** — *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud pînă azi,* vol. III.
865—866. Petru Maior — *Scrieri,* 2 vol.
867—868. C. Dobrogeanu-Gherea — *Studii critice,* 2 vol.
869—870. Walter Scott — *Rob Roy,* roman, 2 vol.
871. Mihail Sadoveanu — *Neamul Șoimăreștilor,* roman.
872—873. E. Martinez Estrada — *Radiografia pampei,* 2 vol.
874. D. Anghel * St. O. Iosif — *Cireșul lui Lucullus,* teatru, proză, traduceri.
875—876. Titus Livius — *Ab Urbe condita (De la fundarea Romei),* 2 vol.
877—878. Jack London — *Martin Eden,* roman, 2 vol.
879—880. Fenimore Cooper — *Călăuza,* roman, 2 vol.
881. Al. Kirițescu — *Gaițele,* teatru.
882—884. Honoré de Balzac — *Iluzii pierdute,* roman, 3 vol.
885. Taras Șevcenko — *Poeme.*
886. *** — *Enciclopedia franceză sau Dicționarul rațional al științelor, artelor și meseriilor,* texte alese.

887. *** — *Sfîrșitul lui Giafar. Cartea celor O mie și una de nopți,* vol. 14. Nopțile 938—1001.
888. Terențiu — *Frații,* Teatru, vol. II.
889. Laurențiu Fulga — *Alexandra și Infernul,* roman.
890. Virgil Teodorescu — *Poezie neîntreruptă.*
891. Nicolas Guillén — *Poeme cubane.*
892. George Sand — *Indiana,* roman.
893—895. Edward Gibbon — *Istoria declinului și a prăbușirii Imperiului Roman,* 3 vol. („cultură generală").
896—897. Marx * Engels * Lenin — *Despre om și umanism,* 2 vol. („cultură generală").
898. Euripide — *Electra,* Teatru II.
899. *** — *Povestea frumoasei Hacikazuki. Basme japoneze.*
900. Serghei Esenin — *Poezii și poeme.*
901. *** — *Antologie de poezie canadiană de limbă franceză.*
902—903. H. Melville — *Cojocelul alb,* roman, 2 vol.
904—905. Raffi — *Davit beg,* roman istoric, 2 vol.

1977

906—907. Ana Comnena — *Alexiada,* 2 vol.
908. *** — *Banchetul. Nuvele polone contemporane.*
909. Al. Manzoni — *Doamna din Monza * Istoria coloanei infame.*
910. Ovidiu — *Arta iubirii.*
911. Duiliu Zamfirescu — *În război,* roman.
912. Duiliu Zamfirescu — *Îndreptări * Anna,* romane.
913—914. J. Chr. Hölderlin — *Hyperion,* roman ; *Moartea lui Empedocle * Imnuri și ode,* 2 vol.
915—916. N. Iorga — *Pagini alese din însemnările de călătorie prin Ardeal și Banat,* 2 vol.
917. Conrad Meyer — *Răscoală în munți (Jürg Jenatsch).*
918. *** — *Antologie de poezie americană de la începuturi pînă azi,* vol. I.
919—920. Iuri Bondarev — *Zăpadă fierbinte,* roman, 2 vol.
921. Alexandru Ivasiuc — *Păsările,* roman.

922—923. *Mituri și legende vechi germanice*, 2 vol. *(Walhala și Thule)*, repovestite de Mihai Isbășescu („cultură generală").
924. Franz Kafka — *Procesul*, roman.
925. Luis de Camões — *Lusiada*.
926—927. William Dean Howells — *Ascensiunea familiei Silas Lapham*, roman, 2 vol.
928—929. Marcel Proust — *În căutarea timpului pierdut*, roman, 2 vol. (XII—XIII. *Timpul regăsit)*.
930. Nazim Hikmet — *Cîntec la masa soarelui*.
931. *** — *Antologie de poezie bulgară de la începuturi pînă azi*.
932—933. Edgar Papu — *Barocul ca tip de existență*, 2 vol. („cultură generală").
934. *** — *Faraonul Kheops și vrăjitorii. Povestirile Egiptului antic*.
935—936. Emile Zola — *Pot-Bouille*, roman, 2 vol.
937—940. George Eliot — *Middlemarch*, roman, 4 vol.
941. Mihail Sadoveanu — *Vremuri de bejenie * Nunta domniței Ruxanda*.
942. J. W. Goethe — *Reinecke Vulpoiul * Hermann și Dorothea*.
943. Eugen Barbu, *Princepele*, roman.
944. Federico Garcia Lorca — *Romancero țigan și alte poeme*.

1978

945—946. Dimitrie Cantemir — *Istoria ieroglifică*, 2 vol.
947. *Epictet * Marcus Aurelius — Manualul * Către sine*.
948—949. Marx * Engels * Lenin — *Despre dialectică*, 2 vol. („cultură generală").
950—951. Georg Lukács — *Romanul istoric*, 2 vol. („cultură generală").
952. Iordan Radicikov — *Desene pe stînci*, nuvele.
953. Madách Imre — *Tragedia omului*, poem dramatic.
954. Mihail Sadoveanu — *Strada Lăpușneanu * Oameni din lună * Morminte*.
955. Ch. Baudelaire — *Florile răului*.

956. Ion Caraion — *Lacrimi perpendiculare*.
957. *** — *Cîntecul bizonului. Din literatura Pieilor Roșii*.
958. Adrian Păunescu — *Poezii de pînă azi*.
959. Adam Mickiewicz — *Versuri alese*.
960. *** — *Antologie de poezie americană de la începuturi pînă azi*, vol. II.
961. Ștefan Aug. Doinaș — *Alfabet poetic*.
962. André Malraux — *Cuceritorii*, roman.
963—964. Martorell — *Tirante el Blanco*, roman, 2 vol.
965. N. Iorga — *Istoria lui Ștefan cel Mare*.
966. Athenaios — *Ospățul înțelepților*.
967—968. George Gissing — *Noua stradă Grub*, roman, 2 vol.
969. Liviu Rebreanu — *Pădurea spînzuraților*, roman.
970—971. Marin Preda — *Marele singuratic*, roman, 2 vol.
972. Prosper Merimée — *Cronica domniei lui Carol al IX-lea*, roman.
973—974. Matteo Bandello — *Nuvele*, 2 vol.
975. *** — *Padișahul Fulger. Basme turcești*.
976. Christoph Martin Wieland — *Oberon*.
977—978. *** — *Nuvele rusești*, antologie, 2 vol. (I. *Logodnica*, II. *Pățaniile lui Rastioghin)*.
979—980. Germán Arciniegas — *Biografia Caraibelor*, 2 vol. („cultură generală").
981—984. J. B. Priestley — *Prieteni de nădejde*, roman, 4 vol.
985. José Antonio Ramos — *Caniqui*, roman.
986—988. Gheorghe Șincai — *Cronica românilor*, 3 vol.
989. Francis Parkman — *Pe calea Oregonului*.

1979

990—993. *** — *Antologie de proză scurtă românească de la Constantin Negruzzi la Pavel Dan*, 4 vol.
994. Oliver Goldsmith — *Vicarul din Wakefield*, roman.
995—997. Cardinalul de Retz — *Memorii*, 3 vol.
998. Meto Jovanovski — *Brumă pe florile de migdal*.
999. Frédéric Mistral — *Mirèio*, poem provensal.
1000—1001. M. Eminescu — *Literatura populară*, 2 vol.

1002—1003. Jan Otčenášek — *Pe cînd în paradis ploua * Romeo Julieta și întunericul*, roman, 2 vol.
1004—1005. Hegel — *Despre artă și poezie*, 2 vol. („Cultură generală").
1006. Ricardo Palma — *Tradiții peruane.*
1007—1008. E. Lovinescu — *Critice*, 2 vol.
1009. Maurice Druon — *Fericirea unora...*
1010. Mihail Sadoveanu — *Demonul tinereții * Uvar.*
1011. Moldova György — *Îngerul întunecat*, roman.
1012. Ion Gheorghe — *Proba logosului.*
1013—1014. N. Iorga — *Istoria lui Mihai Viteazul*, 2 vol.
1015. Ward Ruyslinck — *Rezervația*, roman.
1016. Ion Brad — *Ora întrebărilor.*
1017. Jules Romains — *Oameni de bună-voință*, vol. 5, *Trufașii*, roman.
1018. *** — *Antologie de poezie turcă de la începuturi pînă azi.*
1019—1023. Thomas Malory — *Moartea Regelui Arthur*, roman, 5 vol.
1 024. Gabriele D'Annunzio — *Focul*, roman.
1025. Robert de la Sizeranne — *Măști și figuri din Renașterea italiană* („cultură generală").

1980

1026—1027. *Povești și legende din America Latină*, 2 vol. (I. *Yara, zîna apelor*, II. *Legenda copacului manacá).*
1028—1029. Ion Corvin Sîngeorzan. I. M. Ștefan — *Ghidul cosmosului*, 2 vol. („cultură generală").
1030. *** — *Antologie de poezie vietnameză clasică și contemporană.*
1031. Joseph Conrad — *Palatul lui Almayer*, roman.
1032—1033. *** — *Njala. Saga despre Njal.*
1034. Cyrano de Bergerac — *Statele Lunii * Statele Soarelui.*
1035. Bertrand Russell — *De ce nu sînt creștin* („cultură generală").

INDICE DE AUTORI *

A

* În cadrul indicilor, cifrele trimit la numărul titlului respectiv din colecția „Biblioteca pentru toți", corespunzător catalogului ; steluțele puse în dreptul cifrelor indică titlurile de „cultură generală".

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

Ș

T

U

V

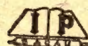
W

Z

CULEGERI, ANTOLOGII, FOLCLOR

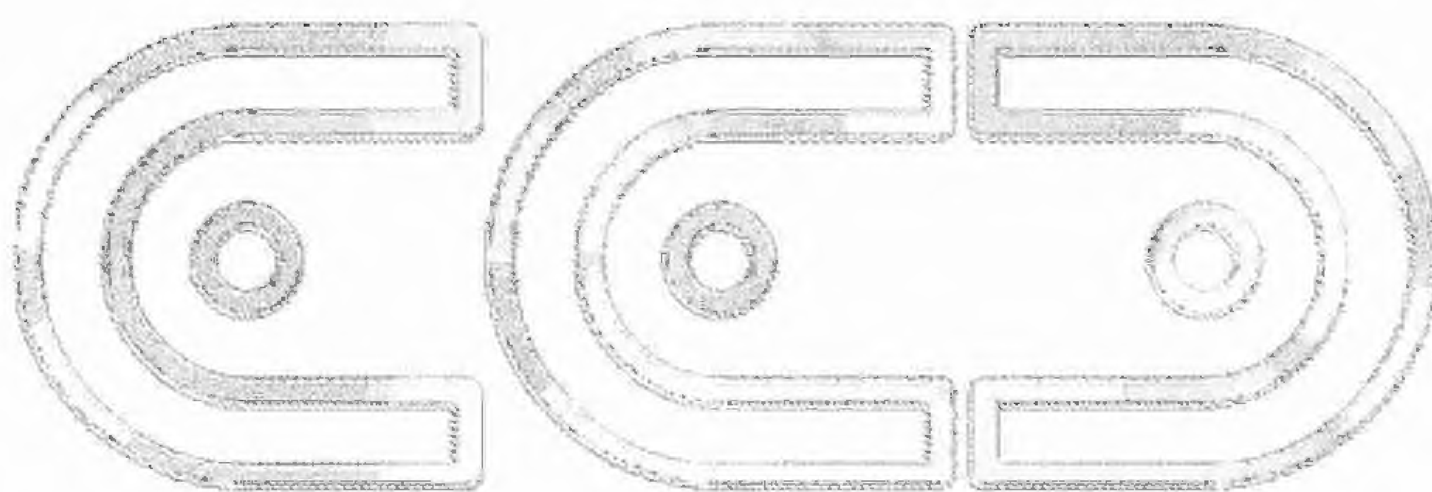
Lector ELENA MURGU
Tehnoredactor ION GHICA

Bun de tipar 17.IV.1980 Coli ed. 10,74
Coli tipar 7 ; Planşe 8 tipo


Tiparul executat sub comanda nr. 5036/980 la Întreprinderea poligrafică Bacău str. Eliberării 63
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată de I. H. „Buşteni".







Scanare și prelucrare digitală



de

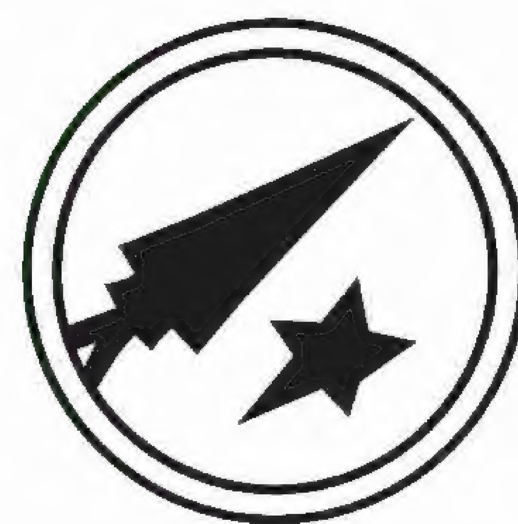
Anonim



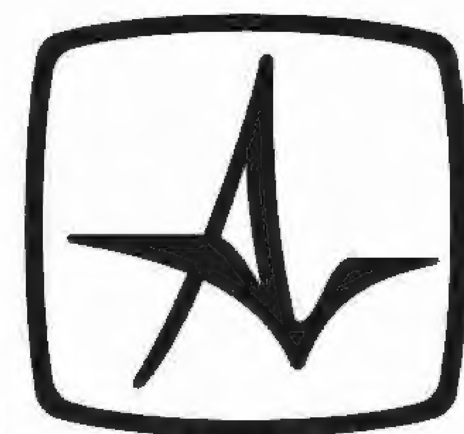


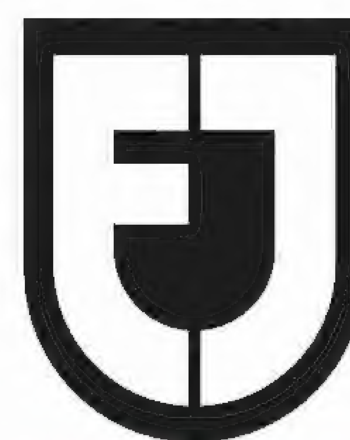


și



CAT Graur





Antwerpen





2024

